नवभारत

या अंकात -

डॉ. सुमंत मुरंजन

स्त्रीत्वाचे देवताकरण

तर्कतीर्थ लक्ष्मणशास्त्री जोशी

आधुनिकांची रसचर्चा

सौ. सुमति श्री. मोडक

'राजतरंगिणीतील हिंदू राजवटी' उत्थान आणि पतन

डॉ. रा. भा. पाटणकर

क्रोचेचे सौंदर्यशास्त्र : ६ :

डॉ. अच्युत नारायण देशपांडे

अरिस्टॉटल : १ :

एक संशोधक

ऋग्वेदातील स्वगते

श्री. गो. मा. पवार

पुस्तक-परामर्श -

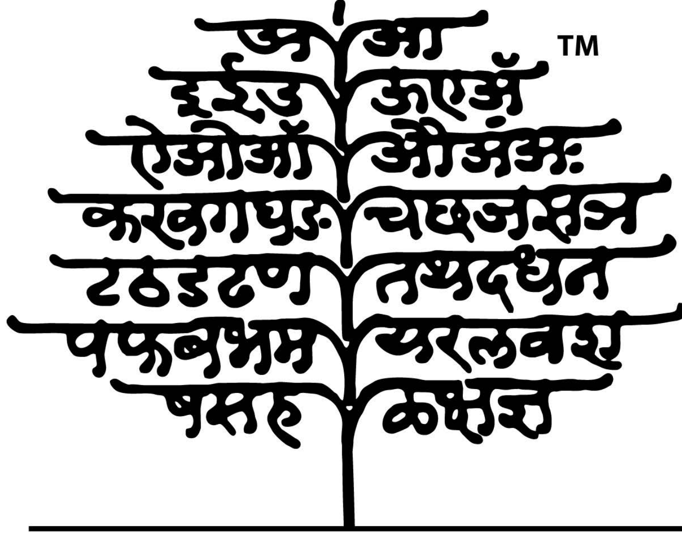
[श्री. ना. पेंडसे यांची नवी कादंबरी "आक्टोपस"]

वर्ष २५
अंक अकरावा
ऑगस्ट ७२
रु. १-२५

अनुक्रमणिका







मराठीचा विकास : महाराष्ट्राचा विकास

राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे संगणकीकृत



नोंदणी क्रं. एफ.१६०९४(मुंबई)





महाराष्ट्र शासन

मराठी भाषा विभाग

राज्य मराठी विकास संस्था

एल्फिन्स्टन तांत्रिक विद्यालय, ३, महापालिका मार्ग,

धोबीतलाव, मुंबई – ४००००१ दूरध्वनी : (०२२) २२६३१३२५ / २२६५३९६६

संकेतस्थळ https://rmvs.marathi.gov.in इ-पत्ता rmvs_mumbai@yahoo.com

निवेदन

राज्य मराठी विकास संस्था, मुंबई ही महाराष्ट्र शासनाने स्थापन केलेली स्वायत्त संस्था आहे. मराठी भाषा विभागाच्या पत्राप्रमाणे (संदर्भ क्र. मसंस २०१६/प्र.क्र.११५/२०१६/भाषा-२, दि. ३ जानेवारी, २०१७) राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे '**महाराष्ट्रातील मराठी संशोधन मंडळ/ संस्थांना अर्थसाहाय्य योजना**' कार्यान्वित करण्यात आली असून या योजनेअंतर्गत महाराष्ट्रातील मराठी भाषा, साहित्य व संस्कृती वृद्धिंगत होण्यासाठी काम करणाऱ्या महाराष्ट्रातील मान्यताप्राप्त मंडळ/ संस्थांना अर्थसाहाय्य करण्यात येते.

सदर प्रकल्पांतर्गत प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई यांना राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे नवभारत मासिकांचे ऑक्टोबर १९४७ ते सप्टेंबर २०१७ पर्यंतच्या अंकांचे संगणकीकरण करून ते सार्वजनिकरीत्या आणि विनामूल्य उपलब्ध करून देण्यासाठी अर्थसाहाय्य करण्यात आले होते. याअंतर्गत सदर अंकांचे संगणकीकरण करण्यात आले असून **प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई यांनी हे अंक जतन केलेले असल्यामुळेच आपल्याला संगणकीय स्वरूपात उपलब्ध होत आहेत.**

या अंकांच्या पीडीएफ प्रती आपण विनामूल्य उतरवून घेऊ शकता. असे करताना खालील सूचना लक्षात घेऊन त्यांचे पालन करावे.

१. सदर ग्रंथांच्या पीडीएफ प्रती या वैयक्तिक वापरासाठी विनामूल्य उतरवून घेता येतील तसेच इतरांनाही विनामूल्य देता येतील. पण कोणत्याही कारणासाठी त्याचा व्यावसायिक वापर करता येणार नाही.
२. सदर ग्रंथांचे दुवे इतरांना देताना त्यासाठी कोणतीही रक्कम आकारता येणार नाही.
३. पीडीएफ प्रतींवर असलेली राज्य मराठी विकास संस्था, मुंबई व प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई यांची मुद्रा आपणास काढता येणार नाही.
४. आपल्या अभ्यासासाठी, संशोधनासाठी या सामग्रीचा उपयोग करताना आपण योग्य तो श्रेयनिर्देश केला पाहिजे.

वरील अटींचा भंग झालेला आढळल्यास कायदेशीर कारवाई करण्यात येईल.

स्पष्टीकरण : सदर सामग्री ही केवळ ऐतिहासिक दस्तऐवज म्हणून उपलब्ध करण्यात आली असून या सामग्रीतून व्यक्त होणारी मते, विचारसरणी इ. त्या त्या लेखक, संपादक इ. कर्त्यांची आहे. त्यांपैकी कोणतेही मत, विचारसरणी इ. यांचा पुरस्कार महाराष्ट्र शासन, मराठी भाषा विभाग, राज्य मराठी विकास संस्था व प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई यांपैकी कुणीही करत नसून त्या त्या मताचे वा विचारसरणीचे दायित्व उपरोक्त विभागांवर असणार नाही.

अनुक्रमणिका

प्राज्ञपाठशाळामंडळ वाई, यांचे मासिक

वर्ष पंचविसावे
अंक अकरावा

नवभारत

ऑगस्ट १९७२

(महाराष्ट्र राज्य साहित्य व संस्कृति मंडळ पुरस्कृत)

वार्षिक रु. १२ **अंकास रु. १·२५**

हे मासिक श्री. **म. शं. साठे** यांनी **दी प्राज्ञ प्रेस, ३१५ गंगापुरी, वाई** येथे छापून प्रा. **वि. म. बेडेकर** यांनी प्राज्ञपाठशाळामंडळ वाई यांचेकरिता तेथेच प्रसिद्ध केले.

पत्रव्यवहाराचा पत्ता :

१ संपादकीय : कार्यकारी संपादक, ‘ नवभारत ’ मासिक,
प्राध्यापकांचे निवासस्थान
कीर्ति कॉलेज, दादर-मुंबई २८

२ व्यवस्थापकीय : व्यवस्थापक, ‘ नवभारत ’ मासिक,
C/o दी प्राज्ञ प्रेस, वाई (जि० सातारा)

३ चौकशी : श्री. वा. वि. कोनकर
१८८ एफ्, भीमरावाडी, मुंबई २ फोन नं. ३५४८५४





अनुक्रमणिका

डॉ. सुमंत मुरंजन

स्त्रीत्वाचे दैवतीकरण

दुर्गावतार व तंत्रावतार

इ. स. ३००–४०० च्या सुमारास प्रथम हूण व नंतर इतर परदेशीय व देशीय टोळ्यांनी उचल खाल्ल्यावर दोनचार शतके भारताचे राष्ट्रीय जीवन विस्कळित व भयावह झाले. जैनानी व बौद्धानी पशुहत्येस आळा घातला; परंतु आता मानवहत्येच्या पर्वास प्रारंभ झाला. सापडतील त्या रानटी वा अर्धरानटी जमाती व आढळतील ते सुसंस्कृत वा असंस्कृत आचारविचार यास सनातन पुरोहितानी वैष्णव व विशेषतः शैव छत्राखाली जो नवा पौराणिक समाज उत्पन्न करण्याचा सायास प्रारंभलेला होता त्यातच स्थान मिळणे शक्य होते. या सर्व पातळीवरच्या सामाजिक जीवनाचा दृग्गोचर प्रत्यय म्हणजे दुर्गा देवीचा अवतार होय.

दुर्गादेवीचा उगम

शाक्तांची व शाक्तपुराणातील दुर्गा ही वैदिक अंबिका नव्हे. अंबिका ही आर्यांची देवता आहे व तिला यज्ञात भाग दिलेला आहे. यजुर्वेदात व वाजसनेयी संहितेत अम्बिका कधी रुद्राची बहीण तर कधी रुद्राची आई बनते. यमयमीच्या प्रख्यात संवादात दिसते त्याप्रमाणे रुद्राची बहीण व पत्नी ही दोन्ही नाती त्या कालात शक्य होती. शाक्तपंथाची देवी व वेदातील पृथ्वीदेवता समान भासल्या तरी देवीचे मूळ अवैदिकच आहे हे सत्य आहे.

इ. स. पू. १५०० पूर्वी ग्रीक लोकात व इ. स. ४२३–४२४ च्या गांधार शिलालेखात नमूद केल्याप्रमाणे कित्येक इतस्ततः पसरलेल्या मातृप्रधान जमातीत मातृदेवतांचा चांगलाच सुकाळ दिसतो. डागास्तानातून आलेल्या शकलोकानी आपल्याबरोबर त्यांच्या डाकिनी आणल्या. बाबिलोनपासून तो दक्षिण भारत इतक्या विस्तृत प्रदेशात सिंहारूढ व पर्वतवासिनी ओमा या देवतेची पूजा प्रचलित होती. तैत्तिरीय व केन या उपनिषदातील रुद्राची पत्नी उमा व ही ओमा ह्या दोघींचाही दुर्गादेवीशी काही संबंध नाही. दुर्गादेवीचा जन्म मेरु पर्वत म्हणजे पामिर डोंगराजवळील एका सरोवरात झाला ही कथा दुर्गा मध्यआशिया खंडातील देवता आहे

अनुक्रमणिका





असे दर्शविते. सम्राट अशोकाने आपल्या एक कोरीव लेखात त्याचा समकालीन स्त्रीवर्ग सटरफटर देवतांना भजत असे याबद्दल खेद प्रदर्शित केला आहे. त्यावरून अगदी प्राचीन कालापासून भारतात अनेक देवतांचा सुळसुळाट माजला होता असे दिसते.

इ. स. ३००–४०० पासून माजलेल्या वाढत्या अंदाधुंदीत हिमालयाची दुर्गा व विंध्यपर्वताची विंध्यवासिनी या दोन समरदेवता मोठ्या पदास पोचल्या. या दोन्ही कुमारी असून असुरसंहारिणी म्हणून त्यांची ख्याती आहे. युद्धास अगदी अनुकूल काल म्हणून त्यांची पूजा वसंत व शिशिर या ऋतूत योजिलेली आहे. गुप्त राजवंशाच्या पहिल्या चंद्रगुप्ताच्या नाण्यावरून स्पष्ट बोध होतो की इ. स. ३०५–३२५ पूर्वीही दुर्गादेवी बरीच लोकप्रिय असे. कालिदासाची काव्ये व नाटके आणि मालतीमाधव, मृच्छकटिक वगैरे इतर नाटके अवलोकिली तर इ. स. ५००–७०० च्या सुमारास दुर्गादेवीची लोकप्रियता सार्वत्रिक झाली होती असे अनुमान निघते.

दुर्गेचा शैव-वैष्णव पंथात प्रवेश

दुर्गादेवीची ख्याती पसरू लागली तशी शैव व वैष्णव पंथाच्या पुरोहितात दुर्गेस आपल्या देवतायतनात स्थान देण्याची चुरस लागली. तैत्तिरीय–आरण्यकात दुर्गा शिवाची पत्नी झाली व उमा आणि अम्बिका ही दोन्ही तिचीच स्वरूपे ठरली, महाभारताच्या वनपर्वात, यशोदा–नंदाची कन्या व वासुदेवाची बहीण म्हणून दुर्गेस वैष्णवपंथात प्रवेश मिळाला. तिचे निराळे माहात्म्य प्रस्थापित व्हावे म्हणून पुरोहितानी सप्तशती व चंडीमाहात्म्य या मोठ्या प्रशस्ती रचल्या व त्यांचे सनातन अस्तित्व सिद्ध व्हावे म्हणून त्यांच्या मानाने जुन्या अशा मार्कंडेय पुराणात त्यांचा समावेश केला. मार्कंडेय पुराण इ. स. पू. ५००–३०० अथवा इ. स. २००–३०० या दोन मध्यंतरात लिहिलेले असावे.

शैव व वैष्णव पाखंडांची आगमे आहेत. त्यांच्या अनुक्रमे १०९ व २६ संहिता होत्या, अशी दंतकथा आहे. शक्तीचे उपासक म्हणून जो शाक्तपंथ या सुमारास उदयास आला त्याची मात्र मूळची शास्त्रेही नव्हती वा पुराणेही नव्हती. हल्ली उपलब्ध असलेली शाक्त पुराणे वैष्णव व शैव पुरोहितांनी इ. स. ५००–१००० या मध्यंतरात रचलेली आहेत. देवी पुराण इ. स. ५००–६०० या समयास उदयास आले व मिथिलेजवळच्या बंगाल प्रदेशात त्याचा फार फैलाव असे. 'दुष्प्राप्ये कालिकापुराणे' असा त्याचा उल्लेख निबंधकार रघुनंदनाने केला आहे ते बंगाल प्रदेशातच इ. स. ६००–७०० च्या सुमारास रचिले गेले. या

कालिकापुराणात नंतर तंत्रमंत्र प्रकरणांचा मोठा सुळसुळाट झाला. शाक्तांचे महाभागवत पुराण इ. स. १२०० च्या सुमारास बंगालच्या लगत असलेल्या कामरूप प्रदेशात जन्मास आले. या सर्व शाक्तपुराणांचे एक स्मरणीय लक्षण असे आहे की भारताच्या ज्या भागात शाक्तपंथाला विलक्षण प्राबल्य प्राप्त झाले त्याच प्रांतात ती सर्व रचली गेली. अनेक शतके लोटली तरी अगदी कालपरवापर्यंत म्हणजे इ. स. १८५० साली या प्रदेशातील तीनचतुर्थांश लोक शाक्तपंथीयच होते असा संस्कृत पंडित एच. एच. विल्सन याने अदमास केलेला आहे.

शक्तीच्या उपासकांना आपल्या पंथात ओढण्याकरता शैव व वैष्णव पुरोहितांची मोठी स्पर्धा होती. शैव पुरोहितांच्या मते उमा ही शिवाची माया वा प्रकृति होय. विंध्यवासिनी ही विष्णूची योगनिद्रा वा योगमाया होय असे यावर वैष्णव पुरोहितांचे उत्तर होते. आभीर व इतर दांडगट टोळ्यांच्या ज्या अनेक देवता असत त्या सर्व उमा वा विष्णूच्या योगमाया यांचेच अवतार होत असा दावा त्या त्या पुरोहितवर्गाने मांडला. कालिकापुराणात कालिका आणि पार्वती एकच व पार्वतीचा पति शिव आहे असे प्रतिपादन आहे; परंतु कर्मधर्मसंयोगाने पुढे विष्णूस शिवाच्या जागी स्थापन करण्याकरता जेव्हा कालिकापुराणासच नवा पेहराव चढविला तेव्हा कालिका सरळ विष्णूची पत्नी अथवा योगनिद्रा बनली !

दुर्गा अथवा कालिका या देवतेच्या पूजेस माघ महिना नियुक्त केला आहे म्हणून रचलेल्या माघप्रशस्तीत चित्रसेन राजाची कथा आहे. तो द्रविड देशाचा राजा असून वेदब्राह्मणांस वंद्य मानीत असे. परंतु नंतर त्याच्यावर आगमे मानणाऱ्या शैवांचा पगडा बसला. शैव आपलीच आगमे शिरोधार्य मानून वर्णजाती विरोधी असत. त्यांच्या चिथावणीवरून चित्रसेन राजाने वैष्णवांचा छळ मांडला. त्याने विष्णुपूजेस बंदी केली व विष्णूच्या सर्व मूर्ती समुद्रार्पण केल्या. शैवांचे लिंगपुराण याच्याही पुढे गेले आहे. त्या पुराणाप्रमाणे भव अथवा शिव याच्या निंदकाची जर हत्या केली तर हत्या करणारा मृत्यूनंतर शिवलोकास जातो !

ही स्पर्धा शैव व वैष्णव पंथांचे वैदिक पुरोहितांतच चालली होती असे नाही; शैवपंथ उपपंथातही वेदांस मानणारे व विरोध करणारे, त्याचप्रमाणे वर्णजाती वंद्य समजणारे व झुगारणारे असे पक्षउपपक्ष होते याचा उल्लेख पूर्वी आलाच आहे. कामरूप प्रदेशाचे नरकवंशाचे राजे कापालिक शैव असून वेदवर्णाश्रमाचे पक्षपाती असत. त्यानी मैथिली ब्राह्मणास उदार आश्रय दिला होता. परंतु नरक राजवंशानंतर म्लेच्छ राजवंश आला. सर्व मनु बदलला, म्लेच्छ राजे जरी कापालिक शैवच होते तरी त्यांच्या पंथात वेदास व वर्णाश्रम जातीस स्थान नसे.

मैथिली ब्राह्मणांनी पुढे कालिकापुराणाची स्वजाती समर्थनार्थ जी आवृत्ती काढली तीत मैथिली ब्राह्मणांची म्लेच्छ राजवंशाबद्दल गाऱ्हाणी चांगली स्पष्ट दिसतात, वेद व पुराणे विलयास गेली, जातीचे पालन होईनासे झाले, लोक गोमांस भक्षण करू लागले, ब्राह्मण चांडाळांची लग्ने होऊ लागली, सारांश काय सनातन समाजव्यवस्था नष्ट झाली. भ्रष्टाकारांचा कळस म्हणून वरील दोष नेमके आपणांस अनुकूल वा पसंत नसलेल्या समाजव्यवस्थेत असलेच पाहिजेत अशी पुरोहितब्राह्मणांची ठराविक कैफियत नेहमी मांडलेली आढळते.

दक्षिणा हस्तगत करण्याकरता पार्वतीय ब्राह्मणांची काहीही करण्यास तयारी असते अशी मैथिली ब्राह्मणांची पद्मपुराणांत तक्रार आहे. कामरूपांतील जंगली जमाती व तिबेटांतील बुद्ध लामा मृत माणसांच्या कपाळाच्या हाडांचे चूर्ण भक्षण करण्याची प्रथा पाळत असत. ही चाल पूर्व बंगाल प्रदेशांत हिंदुलोकांतही पसरलेली होती. दक्षिणेकरता पार्वतीय ब्राह्मण असले चूर्ण मधुपर्कांबरोबर भक्षण करीत असत. म्हणून मैथिली ब्राह्मणांनी त्यास श्राद्धभोजनास अपात्र ठरविले. म्लेच्छ राजवंशाच्या कृपाछत्राखाली प्राप्त झालेली पार्वतीय ब्राह्मणांची सधनता मैथिली ब्राह्मणास इतकी बोचत असे की पद्मपुराणांत त्याबद्दल सावित्रीच्या मुखाने लक्ष्मीला मोठा शाप दिलेला आहे !

शाक्त महाभागवत पुराणांत शाक्त पंथाच्या वर्चस्वाखाली पुढील समाजस्थिती वर्णन केलेली वाचनात येते. शैव व वैष्णव पंथांत चुरस होतीच; परंतु त्यांच्या उपपंथामध्येही तेवढीच स्पर्धा असे. या पंथा-पंथाच्या गलबल्यामुळे सर्व तऱ्हेच्या आचारविचारांच्या अनुयायांची शाक्त समाजांत एकच गर्दी उडालेली असे. तेथे, वेदस्मृतींचे पक्षपाती ब्राह्मण होते त्याप्रमाणेच अवैदिक कापालिक, भैरव, कौल, तप्तमुद्रांकित, वामाचारी वगैरे मंडळीही होती. आगमें मान्य असणारी पण वेदांस न ओळखणारी अशी पाखंडेही असत. षट्सत्कर्मे पाळणारी जनता होती व वशीकरण, मारण, उच्चाटण, तंत्राचार यांत गढलेलेही होते. या सर्वांचे पर्यवसान शैव, शाक्त, वैष्णव, सौर इत्यादि पंथापंथामध्ये एकमेकांची निन्दा करण्यात व उखाळ्यापाखाळ्या काढण्यात होत असे. प्रत्येक आपल्या देवतेस एकमेव देवता मानून इतर देवतांची निन्दा करीत असे.

पंथ-उपपंथांचा समन्वय

ही सर्व झटापट सनातन पुरोहितवर्गास हितकारक खास नव्हती. त्यावर उपाय म्हणून या देवतांचा समन्वय घडवून आणण्याकरता पुरोहित ब्राह्मणांनी नवी उपपुराणे रचली. ही पुराणे अगदी अलीकडची म्हणजे इ. स. ८००–१३००

या मध्यंतरातील आहेत. त्यातील अंतर्गत पुराव्यावरून त्या सर्वांचा उगम शाक्तांचे प्राबल्य असणाऱ्या वर उल्लेखिलेल्या प्रदेशांतच आहे हे स्पष्ट दिसते. त्यातील विशेष प्रमुख उपपुराणे म्हणजे देवीभागवत, भविष्योत्तर व बृहद्धर्म ही होत. या समन्वयाची चिन्हे विशेषतः गणेश, सूर्य, विष्णु, शिव व दुर्गा यांची स्तवने, शंकराचार्य व कुमारिल भट्ट यांच्या पूर्वीच दिसू लागली होती. कूर्म पुराणात (इ. स. ७२५) स्नान केल्यावर ब्राह्मणाला ब्रह्मा, शंकर, सूर्य, विष्णु व इतर इष्ट देवतांची पूजा सांगितलेली आहे. मत्स्य पुराणात (इ. स. ६५०) मूर्ति-स्थापन करताना एक देवता मध्यवर्ति कल्पून इतर देवतांची सभोवताली स्थापना करावी असा उपदेश केला आहे.

शाक्त परंतु वेदवर्णाश्रमवादी देवीभागवताने समन्वयाची कैफियत असंदिग्ध-रीत्या मांडली आहे ती अशी : देवी ही विश्वाची मुख्य शक्ति होय. वेदांना गायत्रीमंत्र ग्राह्य असल्याकारणाने वेदासही शक्तिपूजा मान्य आहे हे स्पष्ट आहे. जो जो गायत्रीपूजक आहे तो वैष्णव अथवा शैव नसून शाक्तच आहे. वैदिकानी जर गायत्री मंत्राकरता, तर वैष्णवानी रमेच्या संतोषाकरता, शैवानी उमेच्या समा-धानाकरता व सौरगाणपत्यानी त्यांच्या देवतांकरता देवी पुराणाचे पठण करावे. वेदास अविरोधी अशा सर्व स्मृती, पुराणे व तंत्रे शिरसावंद्य मानण्यास प्रत्यवाय नाही. विष्णु, कृष्ण, शिव, सूर्य, गणेश, दुर्गा वगैरे देवता एकच असून कोणत्याही देवतेची निंदा नरकाप्रत नेणारी समजावी. वाम, कापालिक, कौल, भैरव या पाखंडांची आगमे प्रत्यक्ष शिवानेच दुष्ट लोकास त्यांच्या नादी लावून त्यांचा नाश करण्याकरता निर्माण केलेली आहेत !

बृहद्धर्मपुराणाचे मुख्य उद्दिष्ट शैव-वैष्णवांचा समन्वय हेच आहे. विष्णूच्या मुखाने त्या पुराणात विष्णुशिव एकच असे वदविले आहे व लक्ष्मीच्या हस्ताने शिवाची पूजा बांधलेली आहे. ब्रह्मा-विष्णु-महेश ही त्रयी म्हणजेच परमात्मा व सती म्हणजे मूलप्रकृति होय. सतीचा अवतार सर्व स्त्रियात गर्भ स्वरूपात असतो म्हणून शक्ति, वैष्णव शैव या सर्वास त्यांच्याशी दुर्वर्तन त्याज्य असावे. वेन राजाने वर्णाश्रमधर्मास बंदी करून जातिसंकर घडवून आणला म्हणून ऋषीनी त्याचा वध करून पृथुराजाची स्थापना केली ही सूचक कथा या पुराणात आली आहे.

भविष्योत्तर पुराण इतर सर्व पुराणांपेक्षा सर्वथैव निराळे आहे. पुराणांच्या सर्वसंमत पांच लक्षणांचा या पुराणात मागमूस नाही इतके ते कर्मकांडास वाहिलेले आहे. व्रते, उत्सव, दाने वगैरे धर्मकृत्यांचे माहात्म्य यात सांगोपांग वर्णिलेले आहे. हे सर्व कर्मकांड-जातिलिंग-निरपेक्ष असले तरी त्यातील व्रते,

अनुक्रमणिका

उत्सव प्रमुखतः स्त्रीवर्गाकरताच आहेत हे त्याचे विचारणीय लक्षण आहे. वर्ष, मास, ऋतु, वार हिंदू जीवनाचे कालपरवापर्यंतचे दैनंदिन प्रतिबिंब दुसऱ्या कोणत्याही धर्मग्रंथात आढळणार नाही. फाल्गुनपूर्णिमोत्सव, आंदोलक महोत्सव, मदनमहोत्सव, भूतमात्रोत्सव, निरंजनद्वादशी, महानवमीव्रत, महेंद्रध्वजमहोत्सव, दीपालिकोत्सव या उदाहरणादाखल जंत्रीवरून या पुराणाचे स्वरूप ध्यानात यावे.

उपरिनिर्दिष्ट पुराणांत सनातन पुरोहितवर्गाचे कर्तृत्व चांगले प्रत्ययास येते. दुर्गादेवीच्या उपासकांची यादी पाहिली म्हणजे ब्राह्मणांच्या पुढे कोणता सामाजिक प्रश्न होता त्याची चांगली कल्पना येते. या देवीच्या उपासनेत सर्व सामाजिक थरास सामील होण्याची मोकळीक असे. त्यात स्त्रिया, वैश्य, शूद्र, म्लेंच्छ, अंग, वंग, कलिंग, किन्नर, बर्बर, शक इत्यादि सर्वांची सोय आहे. भविष्योत्तर पुराण म्हणते, "वैश्यैः शूद्रैर्भक्तियुक्तैर्म्लेच्छैरन्यैश्च मानवैः। स्त्रीभिश्च कुरु शार्दुल तद्विधानमिदं श्रृणु ॥ एवं नाना म्लेच्छगणैः पूज्यते सर्व दस्युभिः। अंगवंगकलिंगैश्च किन्नरैर्बर्बरैः शकैः ॥"

दुर्गापूजाविधी

दुर्गेच्या अनुयायांपेक्षाही दुर्गेचा जो पूजाविधी निर्दिष्ट केला आहे त्यावरून पुरोहितवर्गाचे कार्यक्षेत्र कोणत्या दिशेने रुंदावत चालले होते त्यावर झगझगीत प्रकाश पडतो. उपासकांच्या मानसिक वा सांस्कृतिक पातळीप्रमाणे चंडिकापूजा सात्विकी, राजसी वा तामसी अशी त्रिविध होऊ शकते. जप व निरामिष नैवेद्य यांनी सात्विकी पूजा होते. या पूजेत कोहाळा, ऊस वगैरे हिंसावर्जित पदार्थ बलिसमच मानले आहेत. सामिष नैवेद्य व हिंसक बलिदान केले म्हणजे पूजा राजसी होय. पण जपयज्ञ टाळून मांसाच्या नैवेद्यात सुरेची भर टाकली म्हणजे तामसी पूजा होते. ही त्रिविध पूजा निरनिराळ्या सांस्कृतिक थरांकरता होती असे मानण्याचे कारण नाही. वर्षक्रियाकौमुदी ब्राह्मणास बलिदानापासून मुक्त करते; परंतु इतर प्रकरणात असला पंक्तिप्रपंच केलेला नाही.

बलींचे तीन प्रकार कल्पिलेले आहेत. लहानसा निरुपद्रवी प्राणी पशुपक्षी बळी दिला तर त्याला फक्त बलीच म्हणावे. मोठा किंवा हिंस्र पशु कापला तर तो मात्र महाबली होतो. परंतु जिवंत माणसावरच सुरा चालवून अर्पण केला तर त्यास अतिबलि असे सर्वश्रेष्ठ स्थान दिलेले आहे. नशीब की स्वतः दुर्गा स्त्री असल्याकारणाने स्त्री बली देणे नरकयोग्य पातक ठरले! कर्मकांडाचा महान् पुरस्कर्ता यादव राजवटीतला प्रधान हेमाद्रि पंडित याने असली हिंसा करणे यांत

पाप नसून हिंसक उपासक व त्यांच्या हिंसेला बळी पडणारे दुर्दैवी प्राणी हे दोघेही स्वर्गाप्रत जातात असा निर्वाळा दिला आहे. हेमाद्रि म्हणतो 'तस्यै ये ह्युपयुज्यन्ते प्राणिनो महिषादयः। सर्वे ते स्वर्गतिं याति घ्नतां पापं न विद्यते ॥

या बलिशास्त्रासंबंधी कालिका पुराणातील श्लोक मासलेवाईकच आहेत—

कुष्मांडमिक्षुदंडं च मधुमांससमेव च ।
एते बलिसमा प्रोक्तास्तृप्तौछागसमास्तदा ॥
शार्दुलश्च नरश्चैव खगात्ररुधिरं तथा ।
चंडिकाभैरवादीनां बलयः परिकीर्तिताः ॥
स्त्रियं न दद्यात्तु बलिं दत्वा नरकमाप्नुयात् ।
अजश्चैव महिषश्चैव नरश्चैव यथाक्रमात् ।
बलिर्महाबलिश्चाति बलिश्चेति प्रकीर्तिताः ॥

बलि आणि त्यांच्यापासून होणारा दुर्गादेवीचा संतोष यांचे कोष्टकच बसविलेले आहे. मत्स्य किंवा कासवासारख्या लहानसहान बलींनी होणारा संतोष सात महिन्या पुरताच असतो. रेड्यासारखा मोठा बळी दिला तर देवीचा संतोष शंभर वर्षे टिकतो. पण प्रत्यक्ष माणूसच बळी दिला तर त्या संतोषाची आयुर्मर्यादा सहस्रवर्षा इतकी लांबते. या व्रतांची फलश्रुति तशीच मोठी आहे. सहस्र चंडीपाठ केला म्हणजे सहस्र ब्राह्मणांस भोजन व सहस्र गाईंचे दान इतके पुण्य जोडता येते.

नरबलीची प्रथा जाहीर व अव्याहत चालत आलेली आहे यात संशय नाही. युआन च्वांग (इ. स. ६२७–६४३) भारतात प्रवास करीत असता सर्व प्रदेशात दरोडेखोर व चांचे लोक यांचा सुळसुळाट माजलेला त्यास जाणवला. अयोध्येस जाण्याकरता गंगानदीत प्रवास करताना तो दुर्गादेवीचे भक्त असलेल्या चांचे लोकांच्या तावडीत सापडला. त्यांनी सर्वोत्कृष्ट म्हणून युआन च्वांगचाच नरबली करण्याचा निश्चय केला; परंतु घटका पळे मोजीत असलेल्या युआनची शांत, प्रसन्न व ध्यानमग्न मुद्रा पाहून चांचे लोकांच्या मनाची चलबिचल होऊ लागली. त्याचवेळी सोसाट्याचे वादळही सुरू झाले म्हणून तो जगप्रख्यात चिनी प्रवासी दुर्गादेवीच्या तावडीतून वाचला.

विजयनगरच्या राज्यात या संस्थेचे परिवर्तन देहांत शासन झालेल्या तुरुंगातील कैद्यांना बली देण्यात झाले. एखादा मोठा कालवा संपूर्णतेस आला तर एरवी संयमाने वागणारा कृष्णदेवरायासारखा राजादेखील कार्यसिद्धी व्हावी म्हणून एखाद्या कैद्यास बळी देत असे. मराठ्यांच्या इतिहासात किल्ले बांधताना दिलेल्या नरबलींचे उल्लेख इतस्ततः आढळतात.

अनुक्रमणिका

युआन च्वांग नंतर ११००–१२०० वर्षांनी अबे डुब्वा (इ. स १७९२–१८२३) या अवनतीची सावधगिरीच्या भाषेत माहिती देतो. त्याचा अनुभव दक्षिण भारत व विशेषतः म्हैसूर प्रदेश येथील आहे. अॅबे म्हणतो " तुरळक व्यक्तींच्या अत्याचारामुळे सर्वच राष्ट्रास धर्म नाही वा नीती नाही असे सिद्ध होत नाही. तथापि येथे नरमेध घडत असत अशी कित्येक स्थळे मी पाहिली आहेत, ही स्थाने डोंगराच्या माथ्यावर अथवा निर्जन प्रदेशात होती. बली म्हणून कधी मुंडकी उडविण्यात येत तर कधी नाक कापण्याइतकीच मजल जाई. श्रीरंगपट्टनच्या जवळ असे एक कुप्रसिद्ध स्थळ आहे. आपण लहान असताना असे भयंकर प्रकार घडत असत असे सांगणारे वृद्ध लोक मला भेटले आहेत. कलि (कालिका ?) पुराण नावाच्या ग्रंथात असल्या विधीस संमति दिलेली आहे. ब्राह्मण किंवा क्षत्रिय यास मात्र बळी देता येत नाही."

अॅबे डुब्वा आपल्या मायदेशास परत जाण्याच्या सुमारासच ठग व पेंढारी यांचा सर्व देशभर धुमाकूळ उसळला. आपल्या कृष्णकृत्यास त्यानी कालीच्या नावाने धार्मिक आधार घेतला हे कुप्रसिद्धच आहे.

तंत्रावतार— उगम

दुर्गेची पूजा म्हणजे विश्वनिर्माण करणाऱ्या अज्ञात शक्तीची पूजा व स्त्रीत्व हे त्या अज्ञात शक्तीचे दृग्गोचर स्वरूप अशी मानसिक भूमि तयार झाल्यावर धर्मात तंत्र आणि तंत्रविद्या यांचा शिरकाव होण्यास फार काळ लागला नाही. सांकेतिक वस्तु आणि मंत्र अथवा परिभाषा यांना सर्व धर्मात महत्त्वाचे स्थान आहे. प्राचीनकाळी संस्कृती व ज्ञानाची पातळी यथातथाच असल्याकारणाने संकेत व धर्मतत्त्वे यातील भेद सर्वसाधारण जनतेला गूढ व अज्ञातच राहिला तर त्यात आश्चर्य नाही. इतर धर्मांच्या तुलनेने वस्तु आणि परिभाषा संकेत फक्त मानसिक पातळीवरच राहिले नाहीत हे हिंदुसमाजाच्या इतिहासाचे एक विलक्षण सत्य आहे. या संकेतांचा अक्षरशः अर्थ मानवी जीवनात व आचरणात उतरविण्याचा त्या समाजात प्रयत्न झाला ही एक अचंब्याची गोष्ट आहे.

तंत्र या शब्दाची व्युत्पत्ती 'तन्' म्हणजे पसरणे व त्रा म्हणजे रक्षण करणे या दोन शब्दापासून तंत्र हा शब्द निघाला आहे अशी दिलेली आढळते. सर्वत्र पसरून रक्षण करणारी ती तंत्रविद्या. इतरांच्या मते ऋग्वेदांतील यातु म्हणजे जादुटोणा, अथर्ववेदांतील शत्रुनाशनाचे व तत्सम इतर विचित्र मंत्र, आपस्तंबातील सवतीनाशाची कारवाई इतका दूरवर तंत्रविद्येचा संबंध पोचतो. हा संबंध फार ओढाताणीचाच वाटतो. एकतर, तंत्रविद्येचे उद्दिष्ट ऐहिक

अनुक्रमणिका

कल्याणपर नसून पारमार्थिक आहे हे विसरणे योग्य नाही. शिवाय संबंध असलाच तर सहस्रावधी वर्षे ही विद्या सुप्तावस्थेत राहून नंतर एकदम वडवा-नलाप्रमाणे पसरावी हे चमत्कारिक वाटते. समकालीन दुर्गापूजा व तत्समवेत प्रचलित झालेल्या विचारलहरी यांच्याशी तंत्रविद्येचा उगम जोडणे अधिक तर्कशुद्ध आहे. एखादे आचारविचार लोकप्रिय झाले म्हणजे त्याना सनातन स्वरूप देण्याचा आटापिटा करणे ही सर्व पुरोहितवर्गाची सर्वसाधारण करामत असते.

तंत्रविद्या ही हिंदु पुरोहितवर्गाने प्रसृत केली की ती त्यांच्या प्रतिस्पर्धी बौद्धांपासून सनातन समाजांत शिरली याविषयी मतभेद प्रदर्शित केलेला आढळतो. फा हियान (इ. ४७४–४८४), युआन च्वांग (इ. स. ६३०–६४५) व इत्सिंग (इ. स. ६७१–६९५) या विदग्ध चिनी यात्रेकरूनी बौद्धधर्माची परिस्थिती बारकाईने अवलोकन करून आपले अनुभव तपशिलवार लिहून ठेविले आहेत. त्यांच्या निवेदनांत तंत्रविद्येविषयी चकार शब्द आढळत नाही. तंत्रविद्या व तंत्राचार जर प्रकटरीत्या प्रचारात असते तर तो विषय त्यांच्या नजरेतून निसटणे शक्य नव्हते. तंत्रविद्येवरील अगदी पहिले लेखन ' कुब्जिकामत ' इ. स. ६००–७०० या मध्यंतरांत प्रकाशात आले. तंत्रांचा विलक्षण फैलाव झाला तो इ. स. ७०० पासून इ. स. १२०० पर्यंत होय. या कालांत बौद्धपंथ नामशेषच झाले होते व सनातन पुरोहितशाहीने बुद्धाला विष्णूचा अवतार यशस्वी रितीने केला होता. कालिका व इतर शाक्त पुराणे याच कालात पुरोहित ब्राह्मण रचण्यात गुंतले होते व म्हणून तंत्रविद्या हे त्यांचेच कर्तृत्व दिसते. महायान बौद्धांचे कर्तृत्व सनातन पुरोहितांशी टक्कर देण्याकरता हिंदु-देवायतनासारखे बौद्धदेवायतन अस्तित्वात आणणे व विष्णुशिवांच्या कृपेस प्रत्युत्तर देण्याकरता बुद्धकृपेचा प्रसार करणे या पलीकडे गेले असेल असे वाटत नाही. तंत्रविद्या व आचार इतके झपाट्याने पसरले की कांबोडिया (इ. स. ८००), नेपाळ (इ. स. ६००–९००), तिबेट व चीन (इ.स. ७००–९००) या प्रदेशापर्यंतही जाऊन पोचले.

हिंदु तंत्रे एखाद्या पंथात वा एखाद्या तत्त्वज्ञानदर्शनाला मर्यादित नाहीत. वेदातील कर्मकांड, उपनिषदातील ज्ञानमार्ग, महाकाव्य व पुराणे यातील भक्तिपंथ या सर्वांचा त्यांच्यात संयोग झालेला आहे. तंत्रे ही केवळ शाक्त विद्येचा उद्रेक नव्हेत. तंत्रविद्या व तंत्राचार यांना जे सार्वत्रिक स्वरूप आले ते शाक्त व शैव पंथांच्या पुरस्कारामुळे होय. तंत्रांचा कुलधर्म वा कौलधर्म प्रत्यक्ष शिवानेच पार्वतीला कुलार्णव या ग्रंथात स्पष्ट केला आहे :

" मथित्वा ज्ञानदंडेन वेदागममहार्णवम् ।
सारज्ञेन मया देवि कुलधर्मः समुद्धृतः ॥ "

अनुक्रमणिका

तंत्राचे तत्त्वज्ञान

तंत्रे व तंत्रांचे आचार यांची मानसिक व तात्त्विक पूर्वतयारी न कळत अनपेक्षितरित्या महायान बौद्ध पंडिताकडून व्हावी हे एक उपरोधपूर्ण ऐतिहासिक दुर्विलसित आहे. (इ. स. पू. २०० ते इ. स. ६५०) गौतमाने सर्वसाधारण जनतेच्या दुःखपरिहाराकरता जे तत्त्वज्ञान दिले त्याला फाटे फुटणे साहजिक होते. मानवी दुःख हे जर तृष्णा म्हणजे आपल्याच अहंभावनेचा दोष असेल तर आपल्याभोवती पसरलेली जड सृष्टी मिथ्याच समजावयाची की काय? याला गुणप्रभप्रमुख सर्वास्तिवादिन् अथवा वैभाषिकांचे असे उत्तर होते की ज्याचा ज्याचा अनुभव येतो ते सत् असेच मानले पाहिजे. परंतु आपल्या अनुभवास येते ते तरी काय? कुमारलब्ध प्रभृति सौत्रांतिकानी असे दाखविले की आपणास जे वस्तूचे अस्तित्व वाटते ते प्रज्ञप्ति म्हणजे आपल्याच संवेदना होत. वस्तूंचे अस्तित्व हे आपले नुसते अनुमान आहे. बिशप बार्क्ले या इंग्रजी तत्त्वज्ञान्याने नंतर कित्येक शतकानंतर याच विचारसरणीचा अनुवाद केला ही एक संस्मरणीय गोष्ट आहे. नागार्जुन प्रभृति माध्यमिक याच्याही पुढे जाऊन असे प्रतिपादू लागले की शून्यता हेच अंतिम सत्य होय. या शून्यतेचे नेति नेति या शब्दानीच वर्णन करता येते. सर्वास्तिवादिन् तत्त्वज्ञानाच्या हा अगदी उलटा प्रकार होय. वसुबंधु, दिङ्नाग इत्यादि योगाचारिन् पंडितास ही निर्गुणशून्यता पटेना. शून्यता हेच अंतिम सत्य असले तर विज्ञप्ति म्हणजे जाणीव तरी कशी शक्य आहे? त्यानी असा दावा मांडला की शून्यतेलाही विज्ञप्ति म्हणजे शुद्ध जाणीव हा गुण असतो! शेवटी ही सर्व विचारसरणी शांकरी अद्वैतवादाची जरी पूर्व तयारी ठरली तरी तिचा तात्कालिक परिणाम म्हणून हे सर्व तत्त्वज्ञान तंत्रमंत्रावतारास अनुकूल ठरले. शंकराचार्यांनी आपल्या तत्त्वज्ञानाच्या पुरस्कारार्थ चार पीठे स्थापिली तर या तंत्रमंत्रांच्या अध्वर्यूनी आपली खास अशी पांच पीठे निर्माण केली हे उल्लेखनीय वाटते.

या सर्व विचारमंथनाचा निष्कर्ष बाह्य विश्वाऐवजी माणसाचे शारीरिक व मानसिक व्यापार हेच पारमार्थिक कल्याणाचा मुख्य विषय होत असा निघावा हे अपरिहार्य होते. कुलार्णव या हिंदु तंत्रविद्येच्या ग्रंथात मानवी जीवनाचे मोठे गुह्य पुढील शब्दांत सांगितले आहे: 'त्रिविधं कायवाक्चित्तं गुह्यमित्यभिधीयते' शिव आणि पार्वती यांची भैरव व भैरवी उग्र स्वरूपात आराधना करून या गुह्याचे पूर्ण स्वामित्व सिद्ध करण्याचे तंत्र हा तंत्रविद्येचा महान सायास आहे. तांत्रिक आचारधर्मात भैरव–भैरवीच्या साधकाचा काया, वाक्, चित्त तीन अवस्थातून प्रवास होतो. पहिली अवस्था म्हणजे पशुजीवन, या अवस्थेत साधक पतिपत्नी,

अनुक्रमणिका

मातापुत्र, बंधुभगिनी, भक्ष्याभक्ष्य वगैरे सर्व सामाजिक संकेत जीवापलीकडे जपतो. साधकाची दुसरी अवस्था वीरपदवी होय. या अवस्थेत सर्व सामाजिक संकेत आपल्या मानसातून हद्दपार करण्याचे सायास साधक करतो. आपल्या मानसातला द्वैतभाव नष्ट व्हावा म्हणून आपल्यासारखेच इतर वीरावस्थाकांक्षी जोडीदारासमवेत मुद्रा, मद्य, मत्स्य, मांस व मैथुन या पंच मकारांचा अभेदभावाने साधक उपभोग घेत असतो. पुरोहित ब्राह्मणांच्या कौलावलीनिर्णय या शास्त्रांत अभयवचन दिले आहे, "केवलैः पंचमैरेव सिद्धो भवति साधकः !" जगांतील दैनंदिन जीवनात जर पदोपदी कोणते द्वैत फार अडखळत असेल तर स्त्रीपुरुष भेद व लैंगिक व्यवहारास मर्यादा घालणारे सामाजिक संकेत होत याची कुलार्णव अथवा कौलावलिनिर्णय या शास्त्रांत चांगलीच जाणीव येते. या द्वैताचा निरास करण्याकरता तंत्रशास्त्राने चक्रपूजा योजिली आहे. या ग्रंथातील वर्णनाप्रमाणे चक्रपूजेचा प्रारंभ साधकयुगुले रात्रीच्या समयी विवक्षित स्थळी एकत्र आल्यावर 'मद्यं मांसं तथा मत्स्यं मुद्रां मैथुनमेव च। शक्तिपूजा विधावाद्ये.....' अशी होते. पूजा झाल्यावर जमलेल्या स्त्रिया आपल्या कंचुकी एका घटांत टाकतात. त्यांचे जोडीदार प्रत्येकी एक कंचुकी घटांतून उचलतो व त्या चोळीची मालकीण त्या रात्री त्याची शेजसोबत करते.

ही साधकाची फक्त वीरावस्था असल्याकारणाने कुलार्णवाने बजावले आहे की हा सर्व तंत्राचार जगापासून "जननीजारगर्भवत्" इतका गूढ राखला पाहिजे. दुसऱ्या एका स्थळी कुलार्णव म्हणते "श्रीचक्रवृत्तांतं शुभं यदिवाशुभम्। कदाचिन्नैव वक्तव्यमित्याज्ञा परमेश्वरी॥" तंत्राचाराप्रीत्यर्थ समाजाचे लैंगिक संकेत उल्लंघले तर त्यात पाप नाही अशी दुसऱ्या स्थळी खातरजमा केली आहे ती अशी "देवगुरुवेद-तंत्रोक्तः..... वेश्यांगच्छन्न दोषभाक्।" दुसऱ्या एका ठिकाणी मात्र एक विलक्षण अपवाद केलेला आढळतो. कौलार्णव म्हणते, "गुरुवीरवधूस्त्यक्त्वा रम्याः सर्वाश्च योषितः।" धर्मसूत्रांत 'गुरुतल्पारोहण' याची अतिपातकांत गणना केली हे ठीक होते. परंतु द्वैताचे निर्मूलन करावयास उद्युक्त झालेल्या 'वीरानी' गुरु व इतर वीर यांच्या पत्नींचा अपवाद का मानावा हे समजणे जरा कठिणच दिसते.

वीरावस्थेचा टप्पा ओलांडला की तिसरी अवस्था सुरू होते, तिचे वर्णन दिव्य असे आहे. दिव्यावस्थेत पोचलेला साधक आडपडदा राखण्याच्या पलीकडे गेलेला असतो. तो समाजात उजळ माथ्याने वावरतो.

तंत्रशास्त्रांत प्रथम प्रथम जी सांकेतिक भाषा व मंत्रधारणा यांची विपुलता आढळते ती महायान बौद्ध पंथापासून घेतली असणे शक्य आहे. गौतम बुद्धाने दाखविलेल्या मार्गांत शुद्ध व भूतदया प्रेरित जीवन ही श्रमणांच्या संसारत्यागाची

अनुक्रमणिका

पूर्वतयारी होती. सर्वसाधारण जनतेला या खडतर मार्गापेक्षा शिवाची वा विष्णूची कृपा व ती संपादन करण्याकरता भक्ती ही शिकवणूक अधिक आकर्षक वाटली तर त्यात नवल नाही. या विष्णुशिवकृपेस प्रत्युत्तर म्हणून महायान बौद्धानी बोधिसत्व अवलोकितेश्वराची कृपा हे प्रलोभन प्रचारात आणले. कृपेकरता भक्ति आली म्हणजे त्याकरता मंत्रधारणा उत्पन्न करणे ही पुढची पायरी होती. कारण्डव्यूहांत (इ. स. ४००) बोधिसत्व अवलोकितेश्वरास प्रसन्न करण्याकरता मंत्रधारणा रचण्यास सुरवात झाली. बोधिसत्व–अवलोकितेश्वराचे श्रेष्ठत्व स्थापन व्हावे म्हणून त्यांच्या उपासकांत उमामहेश्वर ही जोडी देखील सामील केली ! उमा या देवतेची वाढती लोकप्रियता पाहून महायान प्रचारकानी मंजुश्रीकल्पात (इ. स. ४००-५००) दयाघन, दुःखनिवारक, विद्याधात्री तारा निर्माण केली. यथावकाश, इ. स. ५००–६०० सुमारास प्रज्ञापारमिता, सर्वबुद्धांची जननी, सर्वश्रेष्ठ देवता व अवलोकितेश्वराची कायमची जोडीदारीण असे ताराचे परिवर्तन झाले. मंजुश्रीमूलकल्पांत मुद्रा, मंडले, क्रिया, अर्चा यांची रेलचेल आहे.

खुद्द नामशेष होण्याच्या मार्गास लागलेल्या महायान पंथाच्या अनुयायांत मंत्रतंत्रांचा अतिरेक कोठपर्यंत शिरला होता याचा अदमास करणे कठिण आहे. काली खंडांतील श्लोकावरून असे वाटते की बौद्धांचा पाडाव करण्याकरता तंत्रविद्या हे पुरोहित–ब्राह्मणास चांगलेच शस्त्र मिळाले. एके ठिकाणी कालीखंड म्हणते 'बौद्धपाखंडनाशार्थमाविर्भवति देवेशी । ब्राह्मण्यरक्षणाय च .... । मंत्रशास्त्रस्य सिद्ध्यर्थमाविर्भवती पार्वती ॥' पार्वती प्रकट झाली ती बौद्ध पाखंडाचा नाश, ब्राह्मण्याचे रक्षण व तंत्रमंत्रांची सिद्धी या करताच ! हिंदुतंत्रांचे जे परमगुह्य काया, वाक् व चित्त ते बौद्ध तंत्रांत त्रिवज्र बनले. हिंदु तंत्रसाधकांचा मार्ग जर 'वीरांचा' तर बौद्ध साधकांचा वज्रमार्ग योग्यांचा ठरला. साधकांच्या वज्रमार्गाचे वर्णन असे आहे "ये परद्रव्याभिरता नित्यं कामरताश्च ये । मातृभगिनीपुत्रीश्च कामयेद्यस्तु साधकः । स सिद्धिं विपुलां गच्छेद् महायानाग्र धर्मताम् ॥ ! हिंदु तंत्रांचा 'वीर' व बौद्ध तंत्रांचा योगिन् यांच्या साध्यांत भेद काहीच दिसत नाही. योगिन् याचे वर्णन पुढील शब्दांत दिलेले आहे : "गम्यागम्यादि संकल्पं नात्र कुर्यात् कदाचन । मायोपमादि योगेन भोक्तव्यं सर्वमेव हि ॥ " वास्तविक पहाता जीव व शिव असा भेद व त्यांचे अस्तित्व यांस गौतमबुद्धाच्या तत्वज्ञानांत स्थानच नसल्याकारणाने जीवनात द्वैत भावनेचा निरास करण्याचा प्रश्नच बौद्धधर्मात उद्भवत नाही. बुद्धाच्या अष्टविध मार्गाची ज्याना तोंडओळख आहे त्याना हा वज्रमार्ग म्हणजे बुद्धाचे विडंबन आहे, असे मानण्याशिवाय दुसरा मार्ग उरत नाही. नाही म्हणावयास महायानांची माया या संस्कृत रचनेत गुंतविली आहे तिचे उद्दिष्ट मायावादाचा

उपरोध की वज्रमार्गास महायान तत्त्वज्ञानाचा आधार हे निश्चित करणे उद्‌बोधक होईल.

लैंगिक जीवनावर संस्कृतभाषेतील रचना थोडी थोडकी नाही; इतर कोणत्याही भाषेत आढळणार नाही इतके वाङमय संस्कृत भाषेत निर्माण झालेले आहे. परंतु धार्मिक व नैतिक क्षेत्रांत लैंगिक जीवनाबाबत हिंदु समाजाइतके द्विधा मानस असलेला दुसरा समाज मानवजातीच्या सबंध इतिहासात सापडेल की नाही हे संशयित आहे. विशेषतः स्त्रियांच्या बाबतीत हिंदुधर्माची जीवनदृष्टी एका टोकापासून दुसऱ्या टोकाला हेलकावे घेत असलेली अनुभवास येते. आज स्त्रीत्वात देवत्वदर्शन तर उद्या स्त्री म्हणजे सर्व पापांचे माहेरघर अशी जीवनदृष्टी पुरोहितब्राह्मणानी पुरस्कारलेली आहे. हिंदु धार्मिक जीवनाचे एक विलक्षण व उपरोधपूर्ण सत्य असे की तंत्रविद्या व तंत्राचार यानी मात्र अविरतपणे स्त्रियांस सन्मान्य पद अर्पिले आहे. परानंद म्हणते " स्त्रियो देवाः स्त्रियः प्राणाः स्त्रिया एव हि भूषणम् । स्त्रीणाम् निन्दा न कर्तव्या न च ताः क्रोधयेदपि ॥ "

तंत्रविद्या व तंत्राचार यांचे कित्येक विद्वद्‌जनानी समर्थन केले आहे हे या ठिकाणी प्रांजलपणे नमूद केले पाहिजे. तंत्रशास्त्रांची भाषा अनन्यसाधारण अशी पारिभाषिक व सांकेतिक आहे व गुरुशिवाय ते गूढ ज्ञान आत्मसात करणे शक्य नाही असा त्यांचा दावा आहे. तंत्रविद्येचे शब्द पारिभाषिक व सांकेतिक आहेत असे मान्य केले तरी एक दोन शंका मनात आल्याशिवाय राहात नाहीत. एकतर तंत्रविद्या इतकी गूढ राखण्याचे प्रयोजन काय असावे अशी शंका येते. दुसरे असे की रहस्यमय भाषेचा जर आश्रय करावयाचाच तर बेफाट लैंगिक अतिरेकांच्या प्रतिमा मानसचित्रांशिवाय दुसरी अन्य प्रतिमा मानसचित्रे सुचणेच शक्य नव्हते हे सरळ मनाच्या माणसास पटणे जरा कठिणच आहे. एवढे खरे की तंत्रशास्त्रानी शंकराचार्यांचा मायावाद त्याज्य ठरवला व एका टोकापासून दुसऱ्या टोकास जाऊन ब्रह्म हे सत् असले तर इंद्रियगोचर विश्व हेही तितकेच सत् आहे; आणि जड व मानस, बरे आणि वाईट, पार्थिव व अतींद्रिय यांतील द्वैत निर्मूल आहे अशी धारणा असली तर तंत्रशास्त्रांची तात्त्विक भूमिका विचारार्ह आहे हे मान्य केले पाहिजे.



तर्कतीर्थ लक्ष्मणशास्त्री जोशी

*आधुनिकांची रसचर्चा

गेल्या दीडशे वर्षांतील मराठी साहित्याच्या समीक्षेत भारतीय प्राचीन साहित्यशास्त्रातील रससिद्धान्त महत्त्वाचा निकष म्हणून स्वीकारला गेला नाही; तर उलट पश्चिमी साहित्यातील समीक्षेचे निकषच प्रामुख्याने मराठी समीक्षकांनी वापरले; ही गोष्ट मागील दोन व्याख्यानांमध्ये स्पष्ट झाली आहे. परंतु मराठीत प्राचीन साहित्यशास्त्र व रससिद्धान्त यांची चर्चा विस्ताराने वा संक्षेपाने आतापर्यंत अखंडितपणे चालूच आहे. प्रा. य. र. आगाशे यांची 'सारस्वत समीक्षा', डॉ. के. ना. वाटवे यांचा 'रस-विमर्श', प्रा. रा. श्री. जोग यांचा 'अभिनव काव्यप्रकाश', डॉ. ग. त्र्यं. देशपांडे यांचे 'भारतीय साहित्यशास्त्र', प्रा. रा. ब. आठवले यांची 'रसगंगाधराची प्रस्तावना' इत्यादी ग्रंथ भारतीय साहित्यशास्त्राची विस्ताराने चर्चा करतात. भारतीय रससिद्धान्तावर प्रा. गंगाधर गाडगीळ व कै. बा. सी. मर्ढेकर यांनी महत्त्वाचे आक्षेप घेतले आहेत. रससिद्धान्ताची संशोधनपूर्वक मांडणी करण्याचा प्रयत्न श्री. दि. के. बेडेकर व प्रा. नरहर कुरुंदकर यांनी केला आहे. डॉ. रा. श्री. बाळिंबे यांनीही 'साहित्यमीमांसा' हा भारतीय साहित्यशास्त्रावर आधुनिक पश्चिमी साहित्याच्या समीक्षातत्त्वांशी तुलना करणारा प्रबंध लिहिला आहे. या सर्वांत प्रा. रा. ब. आठवले यांची 'रसगंगाधराची प्रस्तावना' व डॉ. ग. त्र्यं. देशपांडे यांचे 'भारतीय साहित्यशास्त्र' ह्यात एका अर्थाने मौलिक विवेचन आलेले आहे. मौलिक म्हणण्याचे कारण असे की भारतीय साहित्यशास्त्राचा मूलग्रंथ भरताचे नाट्यशास्त्र होय व त्या नाट्यशास्त्रावरील अभिनव गुप्ताची अभिनव भारती सध्या उपलब्ध असलेली अत्यंत महत्त्वाची टीका आहे; या दोन्ही ग्रंथांचा उत्तम व्यासंग रा. ब. आठवले व ग. त्र्यं. देशपांडे यांच्या ग्रंथांत प्रतिबिंबित झाला आहे. विशेषत: रससिद्धान्ताच्या संबंधी डॉ. देशपांडे यांच्या इतक्या तोलाचे भरतकृत नाट्यशास्त्र व अभिनव गुप्त यांचे अवगाहन या संबंधातल्या इतर ग्रंथांत कोठेही केलेले आढळत नाही.

---

* "आधुनिक मराठी साहित्याची समीक्षा व रससिद्धान्त" या व्हीनस प्रकाशन संस्थेच्या व्याख्यानमालेतील ३ रे व्याख्यान.

डॉ. देशपांडे यांनी 'रसप्रक्रिया' व 'रसविषयक काही प्रश्न' या प्रकरणांमध्ये विस्ताराने रसचर्चा केलेली आहे. परंतु काव्यार्थ असलेला रस आणि काव्यार्थाची प्रतीति यांच्यात फरक किंवा भेद आहे की नाही याची, हा प्रश्न नीट लक्षात घेऊन, चर्चा केलेली नाही. किंवा हेच दुसऱ्या पद्धतीने सांगावयाचे तर रस हा अलौकिक प्रतीतिरूप की अलौकिक प्रतीतीचा विषय आहे, रस हा चर्वणेचा विषय की चर्वणारूप आहे, आस्वादनाचा विषय की आस्वादनरूप आहे, यासंबंधी बहुतेक सर्व लेखक डॉ. देशपांडे यांच्याप्रमाणेच अनास्था दाखवितात. यासंबंधाचे डॉ. देशपांडे यांचे विवेचन गोंधळात पाडणारे आहे; व यात गोंधळ आहे हेही त्यांच्या लक्षात आलेले नाही. वर उल्लेखिलेले बहुतेक महत्त्वाचे लेखक या गोंधळातून बाहेर पडलेले नाहीत. याचे कारण, अभिनव गुप्ताचेच विवेचन गोंधळात टाकणारे आहे, हे होय.

देशपांडे म्हणतात :– "रस ही एक निर्विघ्न अशी चर्वणात्मक संवित् आहे. म्हणजे तिचे स्वरूप अंततः जाणिवेचे किंवा प्रतीतीचे आहे. 'चर्वणा अपि बोधरूपा एव' असे अभिनव गुप्त लोचनात म्हणतो." म्हणजे देशपांडे यांच्या मते "काव्याच्या परिशीलनकाली निष्पन्न होणाऱ्या आनंदमय प्रतीतीला रस ही संज्ञा लावण्यात येते;" म्हणजे काव्यार्थाची प्रतीतीच आनंदमयस्वरूप रस होय. मग प्रश्न असा उत्पन्न होतो की प्रतीति हाच काव्यार्थ आहे काय? असल्यास काव्यार्थाचा बोध किंवा प्रतीति व काव्यार्थ हे एकच ठरतात. परंतु हे म्हणणे बरोबर नाही. काव्यार्थ हा प्रतीतीचा विषय असला पाहिजे. भरताला हेच विवक्षित आहे. भरताच्या मताने स्थायी भावाचे परिणत रूप रस होय. ही रसरूप परिणती काव्यकृतीमध्येच निवास करते; म्हणजे काव्यातच काव्यार्थ रहातो. अर्थयुक्त वाक्य म्हणजेच श्रव्य काव्य होय व अर्थयुक्त नाट्यप्रयोग हे दृश्यकाव्य होय. व्यंग्यव्यंजकभाव हा नाट्य प्रयोग वा शब्दरूप काव्य व रसरूप अर्थ यांचा संबंध होय.

अभिनव गुप्त मात्र काव्यार्थ रस व रसाची प्रतीति (संवित्) यांची एकरूपता गृहीत धरतो. ग्राह्य काव्यार्थ रस व ग्राहक प्रतीति यांच्यात अभेद संबंध तो सूचित करतो. विषय व विषयी हे संवित् काली एकरूपच बनतात; बोधाचे विषय बनलेले रस वा स्थायीभाव हे बोधकाली बोधाच्या आकारातच अंतर्भूत होतात. प्रीती व प्रीतीची प्रतीति, भय व भयाची प्रतीति, शोक व शोकाची प्रतीति प्रतीतिसमयी एकच असतात; असा अभिनवाचा आशय दिसतो.

अनुक्रमणिका

रसरूप अर्थ ही एक विविध अंगांच्या किंवा विविध अवयवांच्या अथवा विविध अंशांच्या संयोगाने बनलेली रचना आहे. ही अंगे किंवा अवयव किंवा अंश म्हणजेच 'भाव' होत. अनेक अंगे, अवयव किंवा अंश मिळून जी रसवस्तु अस्तित्वात येते त्या वस्तूला अस्तित्वात आणणारी तिची अंगे, अवयव वा अंश हे भाव होत. 'काव्यार्थान् रसान् भावयन्तीति भावाः' असे भरत भाव शब्दाचे विवरण करतो. येथे भाव म्हणजे मानसिक भावना (emotion or sentiment) असा अर्थ भरताला अभिप्रेत नाही. भरताने आठ स्थायी भाव, तेहतीस व्यभिचारी भाव व आठ सात्त्विक भाव सांगितले आहेत. अश्रु, स्वेद, कंप इत्यादी आठ सात्त्विक भाव हे उघडच शरीरधर्म आहेत, मनोधर्म नाहीत. त्यांचा अभिनय नाट्यात दिसतो. नाट्यात या ४९ भावांच्या योगाने रस अभिव्यक्त होतात. म्हणजे या विविध भावांची रचनाच रस होय. अवयवांची रचना झाली म्हणजे अवयवीची अभिव्यक्ती होते. भाव हे अंश (parts) व रस हा अंशी (whole) असा भाव व रस यांचा संबंध आहे. भाव म्हणजे काव्यरसाचे किंवा नाट्यरसाचे घटक, या अर्थी भाव ही पारिभाषिक संज्ञा भरताने वापरली आहे. विभाव व अनुभाव हे मुख्यतः बाह्यच विषय आहेत, ते मनोधर्म नाहीत, तरी त्यांना भरत सातव्या भावव्यंजक या अध्यायात भाव हीच संज्ञा देतो. तात्पर्य भाव म्हणजे काव्यार्थाचे घटक होत.

या ४९ भावांमधील स्थायी भाव या मानसिक वृत्ती किंवा मनाच्या अवस्था आहेत. ३३ व्यभिचारी भावांमध्येही काही शंका, असूया, स्मृति, धृति, हर्ष, विषाद, गर्व इत्यादी मानसिक वृत्ती किंवा अवस्था आहेत आणि जडता, श्रम, आलस्य, निद्रा, व्याधी, मरण इत्यादी भाव हे शारीर आहेत. म्हणून भाव शब्दाचा अर्थ मनोभाव असा करताना त्याच्या संदर्भाबद्दल सावधगिरी बाळगली पाहिजे. रस-विमर्शासारख्या पंडितप्रणीत ग्रंथात अशा प्रकारची सावधगिरी बाळगली नाही. रसविमर्शात स्थायी भावांचे विवरण करीत असताना वीररसाचा 'उत्साह' हा, भावना नसल्यामुळे, स्थायीभाव म्हणणे युक्त ठरत नाही असा आक्षेप घेतला आहे. डॉ. वाटवे यांनी संचारी किंवा व्यभिचारी भाव हे (derived emotions) होत असे म्हणून 'भाव' शब्दाची व्याप्ती ध्यानात न घेतल्यामुळे व्यभिचारी भावात शारीरधर्मही भरताने अंतर्भूत केल्याबद्दल भरताला दोष दिला आहे. आधुनिक मानसशास्त्राच्या पाठीमागे लागून रससिद्धांताच्या रचनेकडे दुर्लक्ष झाले. त्यामुळे स्थायी भाव या "भावना" (emotions) की "स्थिरमनोवृत्ति" (sentiments) आहेत अशी रससिद्धांताशी गैरलागू असलेली रसविमर्शातील चर्चा विषयांतरच म्हटले पाहिजे. प्रा. वाटवे किंवा

इतर लेखकांनी रससिद्धांताच्या चर्चेत आधुनिक मानसशास्त्राचा जो ऊहापोह केला आहे तो रससिद्धांताच्या सौंदर्यशास्त्राशी पाठ फिरवून केला आहे; त्यामुळे ही आधुनिक मानसशास्त्राची आधुनिकानी केलेली सगळी चर्चा फुकट गेली आहे. अभिनव गुप्ताने स्थायीभावांच्यासंबंधी जे महत्त्वाचे मानसशास्त्रीय विधान केलेले आहे त्यामुळे उत्पन्न झालेल्या गैरसमजाच्या पोटी ही मानसशास्त्रीय चर्चा निर्माण झाली आहे. स्थायी भाव म्हणून सांगितलेल्या मनोवृत्तींनीच मानव जन्मापासून भरलेला आहे म्हणून ते स्थायी भाव होत; असे एके ठिकाणी अभिनव गुप्त म्हणतो. परंतु अभिनव गुप्ताचे हे विधान 'संपातायातम्' विवरणाच्या ओघात केलेले गौण विधान होय. कारण जे स्थायी भाव म्हणून विवक्षित विशिष्ट रसांच्या संदर्भात सांगितले आहेत ते भिन्न रसांच्या संदर्भात व्यभिचारी भावही बनतात, असे भरताने म्हटले आहे, ही गोष्ट अभिनव गुप्तादी शास्त्रकारांच्या लक्षात आहे, ही गोष्ट मान्य केली पाहिजे. सगळेच आधुनिक विवेचक हे विसरले आहेत की, स्थायी म्हणजे जन्मसिद्ध किंवा स्थिरवृत्ती नव्हे तर कोणतीही कलाकृती, काव्य वा नाट्य यांतील मुख्य केंद्रवर्ती आधारभूत भावना.

भरताचा रससिद्धांत ही सौंदर्यशास्त्रातील अत्यंत सुसंगत अशी बौद्धिक उपपत्ती आहे; भारतीय कलेच्या तत्त्वज्ञानात प्रतिपादिलेली एक मूलभूत सौंदर्यविषयक सांस्कृतिक संकल्पना आहे. आजपर्यंत जगातील तत्त्ववेत्त्यांनी ज्या काही सौंदर्यविषयक सांस्कृतिक संकल्पना किंवा साहित्यसौंदर्याच्या संकल्पना प्रतिपादिल्या आहेत त्यांच्यापेक्षा ही एक वेगळी संकल्पना आहे व इतकी साहित्यसौंदर्यविषयक स्पष्ट संकल्पना इतर कोणत्याही तत्त्ववेत्त्याने आजपर्यंत मांडलेली नाही. परंतु कोणतीही आजपर्यंतची सौंदर्यमीमांसा वादातीत ठरलेली नाही तशी हीही मीमांसा वादातीत ठरेल असा दावा करण्यात अर्थ नाही.

भरताचा रससिद्धांत पुढील दोन संदर्भात स्पष्ट झाला आहे; भरताने तो दृश्य काव्यास म्हणजे नाट्यास लागू करून स्पष्ट केला आहे. प्रेक्षक हा भरताचा रसिक होय. ते संदर्भ असे :--

> तत्र रसानेव तावदभिधास्यामः। न हि रसादृते कश्चिदप्यर्थः प्रवर्तते। तत्र विभावानुभावव्यभिचारिसंयोगाद्रसनिष्पत्तिः। को वा दृष्टान्त इति चेत् उच्यते; यथा नानाव्यंजनौषधिद्रव्यसंयोगाद्रसनिष्पत्तिः, तथा नानाभावोपगमाद्रसनिष्पत्तिः। यथा हि गुडादिभिर्द्रव्यैर्व्यंजनैरोषधीभिश्च षड् रसा निर्वर्त्यन्ते, एवं नाना भावोपहिता अपि स्थायिनो भावा रसत्वमाप्नुवन्ति। न. शा. २

अत्राह— रस इति कः पदार्थः। उच्यते; आस्वादत्वात्। कथमास्वाद्यते रसः। अत्रोच्यते; यथाहि नानाव्यंजनसंस्कृतमन्नं भुंजाना रसानास्वादयन्ति सुमनसः पुरुषा हर्षादींश्चाप्यधिगच्छन्ति, तथा नानाभावाभिनयव्यंजितान् वागङगसत्वोपेतान् स्थायिभावानास्वादयन्ति सुमनसः प्रेक्षका हर्षादींश्चाधिगच्छन्ति। 'तस्मात नाटयरसाः' इति व्याख्याताः। अत्रानुवंश्यौ श्लोकौ भवतः —

यथा बहुद्रव्ययुतैर्व्यंजनैर्बहुभिर्युतम्।
आस्वादयन्ति भुंजाना भक्तं भक्तविदो जनाः ॥ ३२ ॥
भावाभिनयसंबद्धान् स्थायिभावांस्तथा बुधाः।
आस्वादयन्ति मनसा तस्मान्नाटयरसाः स्मृताः ॥ ३३ ॥

(नाटयशास्त्रम् अध्याय ६)

अत्राह– यदन्योन्यार्थसंश्रितैर्विभावानुभावव्यंजितैरेकोनपञ्चाशद्भावैः सामान्यगुणयोगेनाभिनिष्पद्यन्ते रसास्तत् कथं स्थायिन एव भावा रसत्वमाप्नुवन्ति। उच्यते– यथा हि समानलक्षणास्तुल्यपाणिपादोदर-शरीराः समानप्रत्यया अपि पुरुषाः कुलशीलविद्याकर्मशिल्पविचक्षणत्वाद् राजत्वमाप्नुवन्ति तत्रैव चान्येऽल्पबुद्धयस्तेषामेवानुचरा भवन्ति, तथा विभावानुभावव्यभिचारिणः स्थायिभावानुपाश्रिता भवन्ति। आश्रयत्वात् स्वामिभूताश्च स्थायिनो भावाः। तद्वत् स्थायिनि वपुषि गुणीभूता अन्ये भावाः तान् गुणवत्तया श्रयन्ते। (ते) परिजनभूता व्यभिचारिणो भावाः। को दृष्टान्त इति यथा नरेन्द्रो बहुजनपरिवारोऽपि सन् स एव नाम लभते, नान्यः सुमहानपि पुरुषः, तथा विभावानुभावव्यभिचारिपरिवृतः स्थायी भावो रसनाम लभते ॥ ८ ॥

(नाटयशास्त्रम् अध्याय ७)

अर्थ :– आता प्रथम रसांचे विवरण करतो. रसावाचून कोणतेही कार्य प्रवृत्त होत नाही (नाटयप्रयोग होत नसतो). त्यात विभाव, अनुभाव व व्यभिचारी भाव यांच्या संयोगाने म्हणजे रचनेने रस निष्पन्न होतो. याला उदाहरण काय असे म्हणाल तर सांगतो; ज्याप्रमाणे अनेक मसाले आणि औषधी म्हणजे वनस्पतिद्रव्य यांच्या संयोगाने रस तयार होतो; [कैरीचा रस, गूळ व वेलदोडा इत्यादी सुगंधित द्रव्ये यांच्या संयोगाने पन्हे (पानक) तयार होते;] त्याप्रमाणे नाना भाव एकत्र मिसळण्याने रस निष्पन्न होतो.

अनुक्रमणिका

उदा० गूळ वगैरे द्रव्ये, मसाले आणि औषधी म्हणजे वनस्पतिजन्य धान्ये यांच्या योगाने षड्रस निर्माण होतात तसे नाना भाव मिसळण्याने स्थायी भावसुद्धा रसत्व प्राप्त करून घेतात. यावर कोणी विचारील की रस म्हणजे काय पदार्थ आहे ? त्यावर आम्ही सांगतो आस्वाद्यत्वामुळे (रस हे पद वस्तूला लागते). रस कसा आस्वादिला जातो ? यावर आम्ही सांगतो– ज्याप्रमाणे नाना प्रकारचे मसाले मिसळलेले अन्न जेवत असताना रसांचा स्वस्थ मनाचे लोक आस्वाद घेतात आणि हर्षादिकांना प्राप्त करतात त्याप्रमाणे नाना प्रकारच्या भावांच्या अभिनयांनी सूचित केलेले किंवा वाचिक, आंगिक व सात्त्विक अभिनयाने युक्त अशा स्थायी भावांचे प्रसन्न मनाचे प्रेक्षक आस्वाद घेतात आणि हर्षादिकांना प्राप्त करतात. 'तस्मात् नाट्यरसाः' ह्या शब्दावलीचे असे हे स्पष्टीकरण आहे. (ही शब्दावली ज्यामध्ये गुंफली आहे) ते वंशपरंपरागत आलेले श्लोक येथे असे आहेत– ज्याप्रमाणे पुष्कळ प्रकारची द्रव्ये आणि पुष्कळ मसाले यांनी युक्त असा भात (पुलाव), भाताची पारख असलेले लोक जेवत असताना आस्वाद घेत असतात (म्हणजे मिटक्या मारीत असतात), त्याप्रमाणे सुबुद्ध जन भावांच्या अभिनयांनी भरलेल्या स्थायी भावांचा मनाने आस्वाद घेतात म्हणून त्याना नाट्यरस म्हणून ओळखतात. ... "

" ... यावर असा प्रश्न विचारतात — एकमेकांकरिता एकमेकांवर अवलंबून असलेले म्हणजे परस्परावलंबी व विभाव व अनुभाव ह्यांनी व्यक्त केलेले जे ४९ भाव त्यांच्या योगाने एक समान गुण लाभून रस निष्पन्न होतात; (सर्वच भाव रस म्हणजे आस्वाद्य बनतात) तर स्थायी भावच रसत्व प्राप्त करून घेतात हे कसे ? यावर आम्ही असे म्हणतो — जसे समान लक्षणे असलेले, हात, पाय, पोट व शरीर समान असलेले, समान दिसणारे जरी पुरुष असले तरी त्यांच्यापैकीच कुल, शील, विद्या, कर्तृत्व आणि कला या बाबतीत जे विचक्षण असतात त्यानाच राजत्व प्राप्त होते व त्यांतील दुसरे अल्पबुद्धीचे असल्यामुळे त्यांचेच अनुचर बनतात. विभाव, अनुभाव व व्यभिचारी भाव हे स्थायी भावांवर आधारलेले असतात. स्थायी भाव हे आधार बनल्यामुळे ते इतर भावांचे स्थायी बनतात. हे दुसरे भाव स्थायी असलेल्या शरीरावर गुणत्वेने गुणीभूत म्हणजे अवलंबित असतात. स्थायी हा गुणवान असल्यामुळे व्यभिचारी भाव परिजन म्हणजे सेवक बनून त्याचा आश्रय करतात. याला दृष्टांत काय ? ज्याप्रमाणे बहुजनांचा परिवार असूनदेखील राजाच नाव मिळवितो (राजाची मिरवणूक चालली असताना 'राजा जात आहे' असे म्हणतात) त्या परिवारा-

तील दुसरा कितीही मोठा माणूस असला तरी त्याचे नाव घेत नाहीत त्याच-प्रमाणे विभाव, अनुभाव व व्यभिचारी भाव यांचा परिवार मोठा असला तरी स्थायी भावच रस हे नाव मिळवितो."

स्थायी भावांचे मानसशास्त्रदृष्टया काय स्वरूप आहे व काय महत्त्व आहे या संबंधाचा विचार करून स्थायी भाव या संज्ञेचा म्हणजे परिभाषेचा उलगडा होऊ शकणार नाही. तर एकेक कलाकृती, काव्य किंवा नाटच यांच्यामध्ये सर्व घटकांना ज्या एका मनोवृत्तिरूप भावनासूत्रात गुंफलेले असते किंवा ज्या एका भावनेच्या वा मनोवृत्तीच्या प्रभावाखाली सुसंगति किंवा सलगता प्राप्त होते ती मनोवृत्ती स्थायी भाव या संज्ञेस पात्र होते. अथपासून अंतापर्यंत त्या त्या कलेचा, साहित्याचा किंवा नाटचाचा व्यापार ज्या मनोवृत्तीने नियंत्रित होतो ती मुख्य मनोवृत्ती म्हणजे स्थायी भाव होय; स्थायी म्हणजे आधारभूत.

डॉ. ग. त्र्यं. देशपांडे इत्यादी पंडितांनी स्थायी भाव, व्यभिचारी भाव, विभाव व अनुभाव ही सापेक्ष अन्योन्यार्थसंश्रित पदे आहेत; या गोष्टीस आवश्यक तितके महत्त्व दिलेले नाही. त्यामुळे, या पदांची सापेक्षतेमुळे तयार होणारी सुसंगत घटनाच रस होय, रस म्हणजे आस्वाद्य, आस्वाद्य म्हणजे सुंदर, हे रससिद्धान्ताचे मूलभूत स्वरूप सर्वच आधुनिक समीक्षकांच्या विचारकक्षेतून निसटले.

स्थायी हे पद व्यभिचारी ह्या पदाचे प्रतियोगी आहे. व्यभिचारी म्हणजे अस्थायी. स्थायी भाव व व्यभिचारी भाव यांच्यामध्ये एक प्रकारचा विरोध आहे. शृंगाररसातील रति हा स्थायी भाव दुष्यंत व शकुंतला यांच्या मनामध्ये रहातो. परंतु दुष्यंताच्या मनातील शकुंतलेच्या प्रेमाबद्दलची शंका ही दुष्यंताच्या ठिकाणच्या रतीचा विरोधी भाव आहे. शकुंतलेच्या हृदयातील रतीशी म्हणजे प्रेमाशी तिच्या हृदयातील व्रीडा म्हणजे लज्जा हा विरोधी भाव आहे परंतु दुष्यंताच्या मनातील शंका आणि शकुंतलेच्या मनातील व्रीडा हे विरोधी असले तरी रति ह्या स्थायी भावाशी विसंगत किंवा हानिकारक भाव नव्हेत. ते परिणामी रतीची म्हणजे प्रेमाची उत्कटताच निर्माण करतात. विभाव व अनुभाव ही पदे स्थायी भाव या पदाशी सापेक्ष आहेत. रति हा स्थायी भाव रति ह्या संज्ञेने व्यक्तपणे प्रतीत होऊ शकत नाही. प्रीतीचा रति ह्या शब्दाने बोध होतो परंतु त्या बोधातील रति आस्वाद्य म्हणजे रमणीय नसते. म्हणून काव्यात रस किंवा स्थायी भाव हे वाचक शब्दांनी सांगणे हा दोष मानला आहे. त्या रतीचे प्रत्यक्ष रूप म्हणजे विभाव होत. वेषभूषालंकृत, रमणीय परिसरात एकमेकांच्या सान्निध्यात आलेले युवक व युवती जन यांच्यातच रती

प्रत्यक्ष रूप धारण करते. युवक व युवती, त्यांची सुंदर वेषभूषा म्हणजे शृंगार, वसंत ऋतू, उद्यानासारखा परिसर या सर्वांच्या समुदायात रति ही व्यक्त होते. स्थायी भाव किंवा अन्य मनोभाव हे त्यांच्या वाचक शब्दांनी स्पष्ट प्रत्ययास येत नसतात. वाच्यार्थ अस्पष्टच राहतात; ते आस्वाद्य किंवा रमणीय किंवा सुंदर ठरत नाहीत. त्यांना स्पष्ट व प्रत्यक्ष स्वरूप ज्या मूर्त इंद्रियगम्य वस्तूत व परिस्थितीत येते त्यास विभाव म्हणतात. विभाव म्हणजे मनोभावांचे व्यक्तीकरण ज्याच्यात व ज्याच्याने होते तो. दुष्यंत व शकुंतला हे रति ह्या स्थायी भावाचे विभाव होत. ते नाटकात प्रत्यक्ष दिसतात; त्यांची प्रीति प्रत्यक्षात येते. श्रव्य काव्यात हे विभाव शब्दानी वर्णिलेले असतात. ते उल्लिखित विभाव रतिभाव सूचित करतात. ह्या विभावांच्यामध्ये रतिभावाच्या अस्तित्वाची लक्षणे उत्पन्न होतात; ते रतिभावाचे आनुषंगिक परिणाम होत. प्रणयी युगुलांच्या नयनांची हालचाल, मधुर अंगविक्षेप, एकमेकांना आकर्षक असे वर्तन हे सर्व अनुभाव होत. स्थायी भाव असला म्हणजे जे वर्तन अपरिहार्यपणे घडते त्यास अनुभाव म्हणतात. अनुभावांची एकातून दुसरा, दुसऱ्यातून तिसरा अशी साखळी तयार होते तेव्हा पहिला दुवा विभाव व दुसरा अनुभाव असे क्रमाने म्हणतात; असा विभाव व अनुभाव यांचा सापेक्ष संबंध आहे.

स्थायी भावाप्रमाणे व्यभिचारी भावांचे सुद्धा विभाव व अनुभाव भरताने ७ व्या अध्यायात खुलासेवार सांगितले आहेत. निर्वेद म्हणजे वैताग हा पहिला व्यभिचारी भाव होय. दारिद्र्य प्राप्ती, अवमान, इष्टजनवियोग, वैराग्यपर चर्चा इत्यादी वैतागाचे विभाव होत. म्हणजे या विभावांनी वैताग व वैतागलेला मनुष्य लक्षात येतो. योग्याप्रमाणे स्तब्ध बसणे, निराशेचे निश्वास, रुदन, काम न करणे किंवा सोडून देणे, उतरलेला चेहरा इत्यादी वैतागाचे अनुभाव म्हणजे हे वैतागाचे परिणाम होत.

स्थायी भाव व व्यभिचारी भाव ही जशी सापेक्ष पदे आहेत त्याचप्रमाणे विभाव व अनुभाव ही परस्पर सापेक्ष पदे आहेत आणि स्थायी भाव वा व्यभिचारी भाव यांपैकी प्रत्येकाशी विभाव अनुभाव या पदांची सापेक्षता आहे. आधुनिकांच्या मताप्रमाणे भावनांचा आविष्कार (expression) हे काव्याचे किंवा ललित कृतीचे लक्षण ठरलेले आहे. परंतु ह्या आविष्काराचे तर्कशुद्ध स्पष्टीकरण भरतानेच प्रथम दिले आहे. तसे अजून कोणी दिले नाही. या स्पष्टीकरणात सर्व मनोभावांचा अंतर्भाव होतो. विभाव व अनुभाव ह्या पदांत मूर्त विश्वाची आणि विचार, वासना आणि भावना यांच्या बाह्य लक्षणांची मांडणी

अंतर्भूत होते. स्थायी भाव, व्यभिचारी भाव, विभाव व अनुभाव या चार सापेक्ष पदांच्या संदर्भात आविष्काराची संगति वा विसंगति मीमांसिता येते; भावनांचा आविष्कार म्हणजे काय याचे नेमके उत्तर भरतानेच दिले ते म्हणजे भावनांचे विभाव व अनुभाव. भावनांच्या आविष्काराची सुसंगति व विसंगति याचे उत्तम प्रमाण वरील सापेक्ष चतुष्पदीत सापडते.

कलेचे, साहित्याचे किंवा नाट्याचे सर्वच घटक म्हणजे भाव हे आस्वाद्य असतात हे भरताच्या वर उल्लेखिलेल्या दुसऱ्या संदर्भात स्पष्ट झाले आहे. भरत म्हणतो की लोकस्वभावाचे अनुकरणरूप जे नाट्य त्यातील ४९ भाव काव्यरसाची अभिव्यक्ती करतात; ते अन्योन्यार्थसंश्रित म्हणजे परस्परांविषयी अनुरूप किंवा सुसंगत असले म्हणजे त्यांच्यात सामान्य गुण येतो. सामान्य गुण म्हणजे एकात्मता होय. ही एकात्मता म्हणजेच रसरूपता होय. स्थायी भाव हेच रसरूपाने परिणत होतात असेही एकदा भरत म्हणतो. सर्वच भाव आस्वाद्य आहेत ह्या विधानाशी ते विसंगत दिसते. ती विसंगती भरताने स्वतःच काढून टाकली आहे. स्थायी भाव हे कलेतील मुख्य सूत्र असल्यामुळे त्याला रस म्हटले असले तरी सर्वच भाव आस्वाद्य म्हणजे रस होत असा त्याच्या म्हणण्याचा निष्कर्ष आहे. स्थायी हा राजाप्रमाणे मुख्य असून इतर भाव राजाच्या परिजनाप्रमाणे असतात. राजाच्या वैभवातच त्यांचा समावेश होतो. म्हणून प्रधानत्वामुळे स्थायी भावासच रस म्हटले.

विभाव, अनुभाव व व्यभिचारी भाव यांच्याशी स्थायी भाव हा संयोग पावला म्हणजे रसरूपाने परिणत होतो; रस बनतो; म्हणजेच आस्वाद्य बनतो. रस हाच काव्यार्थ होय. स्थायी भावात्मक रस ही मनोवृत्ति किंवा मानसिक स्थिती आहे. स्थायी भाव ही मानसिक भावना आहे. विभाव, अनुभाव व संचारी भाव यांच्या संयोगाने म्हणजे मिळणीने त्याला उत्कट अशा जाणिवेचे स्वरूप प्राप्त होते. जाणिवेच्या रूपाने भावना हीच आपले विषय विश्व स्वतःमध्ये आकलन करून ठेवते. ही भावना उत्कट, सांगोपांग विविध विषयांचे अवलंबन करणारी संविद् वा प्रज्ञा बनते; हा काव्यार्थ होय. त्यालाच आधुनिक कला-समीक्षक आविष्कार असे म्हणतात. या व्यावहारिक बाह्य जगातील प्रणयी युग्माच्या मनातील रति आणि काव्यार्थ असलेली रति यांच्यामध्ये मुख्य भेद असा आहे की व्यावहारिक जगातील रतीला काव्यार्थ प्रीतीचे रूप नसते.

काव्यार्थ हा मुख्यतः भावनारूप असल्यामुळे हा मानसिकच असतो. त्याची मानसिक स्थिति ही उत्कट जाणिवेच्या स्वरूपात असते. काव्य आणि त्याचा समग्र

अर्थ यांचा संबंध व्यंग्यव्यंजकभाव या शब्दाने सांगता येतो. वाच्यवाचकभाव हा शब्द आणि अर्थ यांचा संबंध स्थायी भावाच्या अभिव्यक्तीला असमर्थ असतो. प्रेम, द्वेष, क्रोध, भय इत्यादी शब्दांचे (वाच्यवाचक भावाने किंवा संकेताने प्रतीत होणारे) अर्थ अत्यंत अस्पष्ट व अंधुक असतात; ते शब्दाखाली झाकलेले असतात; म्हणजे असे म्हणता येते की सांकेतिक शब्दांनी बोधित केलेल्या भावना आविष्कृत नसतात. व्यंजना किंवा व्यंग्यव्यंजकभाव या संबंधातूनच भावना आविष्कृत होतात. पद, पदार्थ, वाक्य व वाक्याचा सांकेतिक अर्थ यांच्या वैशिष्टयपूर्ण संगतीतून आविष्काररूपाने भावना प्रतीत होतात. या आविष्कारालाच भारतीय साहित्यशास्त्रात 'ध्वनि' ही संज्ञा देतात.

काव्याचे विश्व हे भावनेचे विश्व असते. हे भावनेचे विश्व किंवा स्थायी भावनेचा संसार कवि किंवा कलाकार प्रतिभेने निर्माण करतो. प्रतिभेलाच सत्त्व अशी संज्ञा भरताने दिली आहे. भरताचा रससिद्धांत हा नाटय-कलेवरच आधारलेला असल्यामुळे नाटयाचा आधार सत्त्व होय असे तो सांगतो– (नाटयशास्त्रम् ७–६४). नाटय म्हणजे मुख्यतः अभिनय होय. उत्तम अभिनय सत्त्वाचा अतिरेक झाल्याशिवाय होत नाही असे भरत सामान्याभिनय (नाटयशास्त्रम् २४.२) या अध्यायात म्हणतो. ४९ भावांपैकीच आठ सात्त्विक भाव होत. या अष्ट भावांनाच सात्त्विक का म्हणावे ? सर्वच चांगल्या प्रकारचा अभिनय सत्त्वानेच होऊ शकतो म्हणून सर्वच भाव सात्त्विक असतात; मग अष्ट भावाना सात्त्विक म्हणून वेगळे का मानावे असा प्रश्न उपस्थित करून भरताने असे स्पष्टीकरण केले आहे की कवीमधील सत्वनात्मक शक्तीने किंवा गुणाने कलाकृती निर्माण होत असते. मन समाहित म्हणजे समाधियुक्त, एकाग्र बनले म्हणजे सत्त्व उत्पन्न होते. रोमांच, अश्रु, कंप, दुःखाने किंवा भीतीने दबलेल्या आवाजासारखा आवाज, हातपाय कुंठित होणे, स्वेद इत्यादि अष्टसात्विक भाव नटाच्या ठिकाणी स्वाभाविक स्वरूपात प्रकट होण्यास एकाग्र मनाचीच जरूरी असते; अन्यथा तसे होणे शक्य नाही. नट हा दुःखी नसतो पण दुःखाचा अभिनय करतो; सुखी नसतो पण सुखाचा अभिनय करतो; हे सामर्थ्य म्हणजेच सत्व होय. लोकस्वभावाचे अनुकरण स्वतःच्या स्वभावाच्या विरुद्ध नटास करावयाचे असते म्हणूनच नाटयाला सत्वाची आवश्यकता आहे. हे सत्व म्हणजेच कवीची प्रतिभाशक्ती होय. हिलाच 'अपूर्वनिर्माणक्षमप्रज्ञ' असे अभिनव गुप्ताने म्हटले आहे.

प्रतिभानिर्मित भावनाविश्व हा काव्यार्थ होय. काव्यार्थ हा भावनात्मक असतो. त्याचा प्रत्यय कवि, सहृदय वाचक वा प्रेक्षक घेत असतो. काव्यार्थ असलेली भावना संवित्, बोध किंवा प्रत्यय स्वरूपाचीच असते. या प्रत्ययाचा

आस्वाद किंवा चर्वणा हाही प्रत्ययच असतो. रसाचा आस्वाद म्हणजे प्रत्ययरूप रसाचाच प्रत्यय होय. तात्पर्य प्रत्ययाचा प्रत्यय म्हणजे काव्यार्थबोध होय. वास्तव म्हणजे व्यावहारिक विश्वातील रति किंवा प्रीति, हास, भय, जुगुप्सा, क्रोध, उत्साह, शोक, विस्मय ह्यांना स्थायी भाव ही संज्ञा नाही. तेच कलाविषय किंवा काव्यविषय झाले म्हणजे त्यांना स्थायी भाव म्हणतात. हीच गोष्ट विभाव, अनुभाव व व्यभिचारी भाव यांना लागू आहे. या चारी भावांना व्यवहाराच्या भूमिकेत भरत 'स्वभाव' अशी संज्ञा देतो. हे स्वभाव काव्यविषय बनले म्हणजे वरील चार संज्ञांना पात्र होतात. म्हणूनच स्थायी भाव, विभाव, अनुभाव वा व्यभिचारी भाव यांना अलौकिक असे विशेषण अभिनव गुप्त देतो. लौकिक म्हणजे व्यावहारिक जगातील प्रणयी युग्माच्या हृदयातील प्रीती. तिचा प्रणयी युग्माला प्रत्यय येतो. नाटचात किंवा काव्यात त्या प्रत्ययाचा प्रत्यय घेतला जातो. प्रत्यय येणे व प्रत्ययाचा प्रत्यय येणे या दोन वाक्यातील फरक लक्षात ठेवला पाहिजे.

रस हे पद भरताने परिणत स्थायी भावास लावले आहे. रस म्हणजे आस्वाद्य; आस्वाद नव्हे. अभिनव गुप्तादी साहित्यशास्त्रकारांनी आस्वाद्य व आस्वाद वा दोन्ही मनःस्थितीना 'रस' पद लावले आहे. काव्यार्थाचा प्रत्यय हा आनंदरूप किंवा आनंदच असतो. हा आनंदच रस होय. अशी अभिनव गुप्तादिकांची भूमिका आहे. रस, चर्वणा, आस्वाद व आनंद हे पर्याय शब्द म्हणून अभिनव गुप्ताने वापरले आहेत.

येथे हे लक्षात ठेवणे जरूर आहे की भरताने आठ स्थायी भाव व त्यांची परिणती म्हणजे आठ रस सांगितले आहेत. त्यावरून त्याला आठच स्थायीभाव आहेत व आठच रस आहेत असे म्हणावयाचे आहे असे अनेक प्राचीन व अर्वाचीन भारतीय साहित्यशास्त्रज्ञ म्हणतात. परंतु आठच स्थायी भाव होत असे मत त्याच्या स्थायी भावाच्या विवरणावरून निष्पन्न होत नाही. विभाव, अनुभाव व संचारी भाव यांच्या योगाने जो जो मनोभाव परिपुष्ट होऊन परिणत होतो तो तो स्थायी भाव होय असाच भरताचा निष्कर्ष दिसतो. मानवी मनातील जीवनव्यापी मूलभूत भाव म्हणजे स्थायी असा अर्थ भरताने कोठेच सांगितला नाही. कोणतीही नाटचकृती सुसंगत व एकात्मक बनविणारा, प्रथमपासून अखेरपर्यंत राहून आस्वाद्य म्हणजे रस बनणारा जो भाव तो स्थायी होय. भरताने यासंबंधी असे स्पष्टीकरण केले आहे की--

न ह्येकरसजं काव्यं किञ्चिदस्ति प्रयोगतः ।
भावो वापि रसो वापि प्रवृत्तिर्वृत्तिरेव वा ।। ११६ ।।

सर्वेषां समवेतानां रूपं यस्य भवेद् बहु ।
स मन्तव्यो रसः स्थायी, शेषाः सञ्चारिणो मताः ।। १२० ।।
विभावानुभावयुतो ह्यङगवस्तुसमाश्रयः ।
संचारिभिस्तु संयुक्तः स्थाय्येव तु रसो भवेत् ।। १२१ ।।
स्थायी सत्त्वातिरेकेण प्रयोक्तव्यः प्रयोक्तृभिः ।
संचार्याकारमात्रेण स्थायी यस्माद् व्यवस्थितः ।। १२२ ।। अध्याय ७

अर्थ : 'काव्य (म्हणजे नाटच) एकरसात्मक कोठेही प्रयोगात नसते. भाव, रस, प्रवृत्ति, शैली या सर्व गोष्टी एकत्र आल्या असता ज्याचे रूप मोठे असते तो स्थायी रस म्हणून म्हणावा. बाकीच्याना संचारी (म्हणजे व्यभिचारी भाव) म्हणतात. विभाव, अनुभाव, इतर अंगभूत वस्तू आणि संचारी भाव यांनी संयुक्त असा जो स्थायी तोच रस बनतो. प्रयोग करणाऱ्यांनी सत्त्वाचा अतिरेक करून स्थायी हा दाखवावा. स्थायी सामान्य रूपरेषेनेच दाखविला तर तो संचारी (व्यभिचारी भाव) होतो असे निश्चित ठरलेले आहे.'

म्हणजे एकच मनोभाव हा स्थायी की संचारी (व्यभिचारी भाव) आहे हे काव्यात किंवा नाटकात तो कसा रंगविला आहे, यावरून ठरते. भरताने आठच रस सांगितले याचे कारण त्याच्या काळामध्ये उपलब्ध असलेल्या नाटचकृतीमध्ये त्या त्या नाटचाची आधारभूत जी भावसूत्रे सापडली त्यांचे वर्गीकरण आठ स्थायी भावामध्ये करता आले, हे होय. हे वर्गीकरण भरताच्या पूर्वीही झाले असावे. भरतास बौद्ध व जैन यांचे 'यतिकाव्य' किंवा वैराग्यपर वेदान्ती काव्य माहीत नसावे, किंवा त्याच्या काळी अस्तित्वात नसावे, त्यामुळे त्याने शांतरस हा नववा रस सांगितला नाही. शैव-वैष्णवांचे भक्तिकाव्य सुद्धा इसवीसनाच्या चौथ्या-पाचव्या शतकानंतर निर्माण झाले. त्यामुळे भक्ति-रसाचीही रससंख्येत परिगणना फार उशीरा झाली. मूलभूत भाव आठ किंवा नऊ नाहीत, म्हणून रससंख्या ही आठ किंवा नऊ एवढीच सांगता येणे शक्य नाही असे 'काव्यालंकार' या ग्रंथाचा कर्ता रुद्रट व त्याचा टीकाकार नमिसाधू याने म्हटले आहे. जसजसे वैचित्र्यपूर्ण रसात्मक साहित्य वाढत गेले तसतशी रससंख्याही वाढत गेली. काही साहित्यशास्त्रकार रससंख्या ही अनिश्चित आहे असे म्हणू लागले तर काही शृंगार, वीर, करुण किंवा शांत यापैकी एकच रस मुख्य व मूलभूत म्हणून मांडण्यास प्रवृत्त झाले. अभिनव गुप्ताने एकच महारस मानून काव्यानंद हा वैचित्र्यपूर्ण असला तरी अंतिम अर्थाने एकाच आत्मचैतन्य

स्वरूपाचा आहे असे प्रतिपादिले. हेच स्वरूप आत्मचैतन्य किंवा ब्रह्मचैतन्य काव्यानुभूतीत प्रकट होते व तोच खरा मूलभूत रस होय, अशा सिद्धांताप्रत अनेक भारतीय साहित्यशास्त्रकार पोचले आहेत.

रससिद्धांत हा नाटच व श्रव्यकाव्य याना साहित्यशास्त्रकारानी लागू केला आहे. सर्वच काव्य म्हणजे ललितसाहित्य रसात्मक असते हा भरताचा विचार अनेक भारतीय साहित्यशास्त्रकारांनी मर्यादित अर्थानेच मान्य केला आहे. उत्तम काव्य रसात्मकच असते हा मात्र सर्वमान्य पक्ष आहे. परंतु काही काव्य रसात्मक नसूनही रमणीय असते म्हणून 'रसात्मकम् काव्यम्' ही व्याख्या अव्याप्त ठरते असे रसगंगाधरकारासारख्या साहित्यशास्त्रकाराचे मत आहे. आस्वाद्य म्हणजे रस होय ही भरताची व्याख्या मान्य केल्यास हा अव्याप्ती दोष येत नाही. भरतासारखेच साहित्यदर्पणकाराचे मत आहे. 'रस, रसाभास, भाव, भावाभास, भावसंधि, भावोदय, भावशांति, भावशबलता हे सर्व आस्वाद्य म्हणून रस होत, असे (३ । २५९, ६०) तो म्हणतो. रसगंगाधरकाराने साहित्यदर्पणकाराचे खंडन करून 'रमणीयार्थ प्रतिपादकः शब्दः काव्यम्' असे जे नवे काव्यलक्षण केले आहे ते गैरसमजमूलक आहे, त्याला साहित्यदर्पणाच्या तत्त्वार्थाचे ग्रहण झाले नाही. रस हे भरताने कलात्मक संगतीचे तत्त्व ठरविले आहे. त्याने नाटचातील वर्ण, शब्द, छंद, पाठ्य स्वर, गुण, अलंकार आणि संगीतातील स्वरांची रचना रसभावनानुगत किंवा नानारससमाश्रित असावी असे म्हटले आहे (नाटच-शास्त्रम् १७।४२; १८।३८–७५). रस काव्याचा आत्मा होय, असे अनेक भारतीय साहित्यशास्त्रकार म्हणतात. प्राण, चैतन्य, इत्यादी शब्दांनीही हाच अभिप्राय ते व्यक्त करतात. शरीर व आत्मा ही काव्याच्या संदर्भात वापरलेली शब्दावली रूपकात्मक म्हणजे आलंकारिक आहे. अलीकडे खऱ्या कलेला सजीव किंवा जिवंत म्हणतात. जीव किंवा जिवंतपणा हे शब्द आणि आत्मा, प्राण, चैतन्य हे शब्द समान अर्थानेच वापरलेले असतात. ध्वन्यालोककारांनी, काव्याचा आत्मा म्हणजे काव्याचे सार, असे स्पष्टीकरण केलेले आहे.

ध्वनिकारांनी किंवा ध्वन्यालोककारांनी रस हा काव्याचा आत्मा न सांगता ध्वनि हा काव्याचा आत्मा सांगितला आहे. भरताचा रससिद्धांत मात्र त्याना मान्यच आहे. परंतु ध्वनिशक्ति काव्यामध्ये असल्याशिवाय रसाचा प्रत्यय येत नाही म्हणून काव्याचा आत्मा ध्वनि होय असे म्हणावे लागते. व्यंजनात्मक शक्तीने रस, भाव, रीति, अलंकार किंवा गुण अथवा काव्यप्रतिपाद्य अन्य वस्तू यांच्या सौंदर्याचा अनुभव म्हणजे ध्वनि येतो. व्यंजनाशक्तीने येणारा प्रत्यय

म्हणजे ध्वनि होय. हा व्यंजनासिद्धांत किंवा ध्वनिसिद्धांत भरताच्या विवेचनात गर्भित आहेच. कारण स्थायी भाव हे विभावानी व अनुभावानी व्यंजित होतात असे भरताने स्पष्ट म्हटले आहे. किंवा, नाना प्रकारच्या अभिनयांनी व्यंजित झालेले स्थायी भाव आस्वादिले जातात; विभाव व अनुभाव यांच्या योगाने सजविलेले ४९ भावच सामान्यगुणयोगाने म्हणजे एकात्मतेने रसरूपाला प्राप्त होतात; अशा प्रकारे व्यंजनासिद्धांत अथवा ध्वनिसिद्धांत सूचित करणारी वाक्ये नाट्यशास्त्रात सापडतात.

आधुनिक सौंदर्यशास्त्रज्ञ व समीक्षक बा. सी. मर्ढेकर यांनी संस्कृत साहित्य-शास्त्रातल्या रससिद्धांताची समीक्षा "सौंदर्य आणि साहित्य" या पुस्तकात (पृ. ७९–८२) मार्मिक रीतीने केलेली आहे. ते म्हणतात :– संस्कृत साहित्य-शास्त्रातल्या रसव्यवस्थेच्या भागाने वाङ्मयाच्या चर्चेत शास्त्रीयता आणण्याचा पहिला मोठा प्रयत्न आपल्याकडे तरी केला असे म्हणावयास हरकत नाही. संस्कृताच्या वळणावरून आलेले आपल्याकडील मराठी टीकाशास्त्र हेही ह्या रस-व्यवस्थेच्या आश्रयानेच बहुधा* वावरते. पूर्वीच्या या रसव्यवस्थेची साधकबाधक चर्चा मराठीत झाली आहे आणि होतही आहे. इतकेच नव्हे तर तिला आधुनिक मानसशास्त्राचे अधिष्ठान देण्याचा प्रयत्न झालेला आहे. त्यातील ग्राह्य कितपत आणि अग्राह्य कितपत हा भाग वेगळा. शिवाय शृंगारादी नऊ रसांची ही जी व्यवस्था आहे तिची व्याप्ती साहित्यापुरतीच राहील असाही भरवसा नाही. किंबहुना तशी ती न राहता इतर ललितकलांच्या क्षेत्रातही तिच्या अनुरोधाने टीका करण्याचा मोह अगदीच असंभवनीय आहे असे नाही. यामुळे एकंदरीतच या रसव्यवस्थेला कलामीमांसेत महत्त्वाचे स्थान प्राप्त होते .....'

अशा प्रकारे मर्ढेकरांनी रसव्यवस्थेचा कलामीमांसेतील महिमा प्रथम दाखवून काही मूलभूत प्रश्न उपस्थित करून आक्षेप घेतले आहेत. रसांची संख्या व रसांची कसोटी यांची चर्चा अलीकडे चालते ती मर्ढेकरांनी गौण ठरवली आहे व ही गोष्ट रास्तच होय. रससंख्येचा विचार हा रसरहस्याचे आकलन नीट न झाल्याचे लक्षण होय हे आमच्या विवेचनावरून वाचकांच्या लक्षात येईलच. मर्ढेकर म्हणतात की रसव्यवस्थेतील उपपत्तीची मुख्य भिस्त स्थायी भावांच्या कल्पनेवरच आहे. स्थायी भावांची कल्पना जर आपल्या साहित्याच्या किंवा कलेच्या मीमांसेत ग्राह्य धरता आली तर बाकीचे प्रश्न फारसे

---

* मर्ढेकरांचे हे विधान अज्ञानमूलक आहे ही गोष्ट मागील दोन व्याख्यानां-वरून वाचकांच्या लक्षात येईल.

कठीण वाटणार नाहीत. असे सांगून मर्ढेकरांनी भारतीय साहित्यशास्त्राच्या गाभ्यालाच हात घातला आहे. ते म्हणतात की "पण निदान मला तरी या कल्पनेत अडचण भासते हे प्रांजलपणे कबूल करावयास हरकत नाही. शृंगार, हास्य, करुण, रौद्र, वीर, भयानक, बीभत्स व अद्भुत या आठ रसांचे भरताने रति, हास, शोक, क्रोध, उत्साह, भय, जुगुप्सा, विस्मय हे आठ स्थायी भाव क्रमाने सांगितले आहेत. तेवढ्याचाच विचार केला तरी ते मान्य करण्याअगोदर प्रश्न असा पडतो की या स्थायी भावात कुणाचे मन किंवा कुणाची मने अभिप्रेत असतात ?"

"स्थायी भावात कुणाचे मन अभिप्रेत असते हा माझा प्रश्न कदाचित काहींना फोल वाटेल. कारण भरताने स्वतःच सांगितले आहे की 'स्थायी-भावान् आस्वादयन्ति प्रेक्षकाः' म्हणजे भरताच्या मते स्थायी भावात रसिकाचे मन अभिप्रेत असते. ... पण विचाराअंती शंका येऊ लागते. याचे पहिले कारण असे की वरील मत जर खरे असेल तर सौंदर्याचे अस्तित्व आणि सौंदर्याचे ज्ञान यात एकदम घोटाळा होईल आणि सौंदर्याचे अस्तित्व हे नेहमी त्याच्या ज्ञानावर अवलंबून असते असे कबूल करावे लागेल. ... कुठल्याही वाङमयकृतीचे सौंदर्य जर असे निरपवादपणे रसिकावरच अवलंबून रहाणार असेल तर त्या सौंदर्याला स्वतंत्र असे अस्तित्व उरणार नाही. पण एकाही रसिकाने आस्वाद घेतला नाही तरी झाडावरचा आंबा जसा स्वादिष्ट असू शकतो तसेच एकाही वाचकाने, प्रेक्षकाने आस्वाद घेतला नाही तरी एखादी वाङमयकृती सुंदर का असू नये. . ."

यावर आमचे म्हणणे असे आहे की, वाङमयकृतीचे सौंदर्य म्हणजे जाणीवपूर्ण भावनेचे वा भावनात्मक अनुभवाचे सौंदर्य होय. स्थायी भाव म्हणजे एक जाणीव-पूर्ण भावना होय. ही जाणीवपूर्ण भावना किंवा स्थायी भाव जेव्हा वाङमयकृतीचा लक्ष्य बनतो तेव्हा तो कलाकाराच्या किंवा कवीच्या मनात वा आत्म्यात प्रथम उद्भवतो. मग तो स्थायी भाव पात्राचा असो वा रसिकाचा असो. प्रतिभेच्या वा कल्पनाशक्तीच्या साहाय्याने कवीच पात्रे मनात निर्मितो. म्हणजे कोणतीही कलात्मक वाङमयकृती निर्माण करणारा कलाकार हा एका अर्थाने पात्र व पहिला रसिक होय. जाणीवपूर्ण भावना हाच स्थायी भाव बनल्यामुळे सौंदर्य हे त्या स्थायी भावाचे म्हणजे एका अर्थी ज्ञानाचेच सौंदर्य होय. सौंदर्याचे अस्तित्व हे स्थायी भावात म्हणजे एका प्रकारच्या भावनात्मक जाणिवेत असते. वाङमयसौंदर्य हे अनुभवाचे, भावनेचे किंवा ज्ञानाचे सौंदर्य होय. ज्ञानाचे सौंदर्य हे साहित्यकृतीतील सौंदर्य होय. सौंदर्याचे अस्तित्व अनेक ठिकाणी असते. समुद्रातील शिंपल्यात,

रत्नात, आकाशातील तारकागणात, वेलीत, गुलाबात जसे त्याचे अस्तित्व आहे तसेच हे भावनामय ज्ञानातही आहे. त्यामुळे सौंदर्याचे अस्तित्व हे ज्ञानावरच अवलंबून असते असे म्हणण्याची आपत्ती येत नाही. ज्ञानाचे सौंदर्य ज्ञानावर अवलंबून असते. परंतु ज्ञानेतर किंवा भावनेतर अथवा मानसिक स्थितीच्या बाहेरील म्हणजे बाह्य जगातील वस्तूंचे सौंदर्य ज्ञानाधीन आहे, स्वतंत्र नाही, असे म्हणण्याची आपत्ती उद्‌भवतच नाही. वाङ्मयकृती काही काळपर्यंत कोणत्याही वाचकाच्या हाती न पडता अंधाऱ्या खोलीतील खिडकीत पडून आहे अशा स्थितीत ती कृती सुंदर आहे किंवा नाही असा अवांतर प्रश्न मर्ढेकरांनी उपस्थित केला आहे. त्याचे उत्तर असे की अशा स्थितीत पडलेल्या वाङ्मयकृतीत सौंदर्य आहे याचा अर्थ त्या वाङ्मयकृतीत सौंदर्ययुक्त भावनांचा बोध करण्याची योग्यता आहे, असा लाक्षणिक अर्थ करावयाचा. कारण वाङ्मयकृती ही भाषात्मक आहे आणि भाषेला अर्थ येतो तो प्रथम मानवी संकेताने येतो. त्या त्या भाषेचे भिन्न भिन्न संकेत असतात. या आमच्या म्हणण्याचे तात्पर्य असे की हे संकेत कृत्रिम असतात, भाषेला स्वाभाविक अर्थ नसतोच. तो माणसाने त्या त्या भाषिक समाजाने भाषेवर संकेताने लादलेला असतो. संकेत ज्ञानात्मक, म्हणून वाङ्मयसौंदर्य ज्ञानात्मकच.

स्थायी भावांच्यासंबंधी मर्ढेकरांनी घेतलेला दुसरा आक्षेप अधिक महत्त्वाचा म्हणजे मूले कुठारः आहे . . " स्थायी भावात कोणाचे मन अभिप्रेत असते याबद्दल शंका येण्याचे दुसरे कारण असे आहे की, कोठल्याही एखाद्या वाङ्मयकृतीच्या आस्वादात भावनांचे दोन गट विचारात घ्यावयाचे असतात. त्यापैकी पहिला गट म्हणजे त्या वाङ्मयकृतीत जी पात्रे, ज्या व्यक्ती रंगविलेल्या असतात त्यांच्या भावनांचा. म्हणजेच त्या वाङ्मयकृतीचा विषय झालेल्या भावनांचा. आणि दुसरा गट म्हणजे जे रसिक त्या वाङ्मयकृतीचा आस्वाद घेतात त्यांच्या भावनांचा. भावनांच्या या दोन गटांच्या परस्परसंबंधाची थोडी छाननी केली तर असे दिसेल की, स्थायी भावांच्या कल्पनेवर रसव्यवस्थेत एकसूत्रीपणा नाही."

"उदाहरणार्थ, शृंगार रस घेऊ या. दुष्यंत आणि शकुंतला यांच्या अन्योन्यआकर्षणाने शाकुंतलाच्या एका अंकात शृंगार रस उत्पन्न केला आहे. दुष्यंत आणि शकुंतला यांच्या एकमेकांबद्दलच्या आकर्षणाचा हा भाग म्हणजे त्या दोघांच्या अंतःकरणातल्या 'रती'चा आविष्कार आहे. आणि रसव्यवस्थेच्या नियमाने या आविष्काराचे आवाहन रसिकांच्या अंतःकरणातील 'रती'लाच असते. हे आवाहन यशस्वी रीतीने झाले, तर रसिकाला शृंगार रसाचा आस्वाद मिळतो. म्हणजे शृंगाररसप्रधान लिखाणात ज्या स्थायी भावाला आवाहन असते, त्या स्थायी भावाचाच आविष्कारही असतो."

"याच्या उलट 'एकच प्याला' या नाटकाच्या शेवटच्या भागाकडे पहा. त्यांतील सुधाकर-सिंधूच्या चित्रणात त्या पात्रांच्या भावना ज्या अंतःप्रवृत्तीतून उगम पावतात, त्या प्रवृत्तींचे एकमेकांशी काहीच साम्य नसते. या पात्रांच्या चित्रित भावनांचे स्थायी भाव भिन्न आहेत. आणि या चित्रणातून एका बाजूस रसिकांच्या निर्भर्त्सनापूर्ण रागाला, तर दुसऱ्या बाजूस त्यांच्या सहानुभूतीला एकसमयावच्छेदे करून आवाहन असते आणि या रसिकांच्या भावनांचे स्थायी भाव सुधाकर-सिंधूत अभिप्रेत असलेल्या भिन्न भिन्न स्थायी भावांहून आणखी निराळेच असतात. त्याचप्रमाणे 'भावबंधनातील धुंडिराजाच्या चित्रणाने रसिकांच्या हास किंवा विनोदन या प्रवृत्तीला आवाहन असते. पण धुंडिराजाच्या अंतःकरणातील या प्रवृत्तींच्या आविष्काराने काही गडकरी यांनी हास्यरस उत्पन्न केला नाही. तसे असते तर धुंडिराज स्वतः हसला असता; पण त्याने इतक्या प्रभावी रीतीने इतरांना हसविले नसते. इतकेच नव्हे, तर तो जेव्हा स्वतः हसावयाला लागतो; तेव्हा हास्यरसाऐवजी करुण रस निर्माण होतो !"

"वरील उदाहरणे मी अगदी ढोबळ रीतीने आणि रसव्यवस्थेच्या अनुरोधाने दिग्दर्शित केली आहेत. त्यांचा मुख्य उद्देश वाङ्मयात रंगविलेल्या भावना आणि त्या भावनांचे वाङ्मयीन चित्रण बघून रसिकांच्या मनात निनादिली जाणारी भावना यांच्या स्थायी भावांचे भिन्नत्व स्पष्ट व्हावे, हा आहे. या भिन्नत्वाचे जितके अधिक बारकाईने परीक्षण करावे तितका स्थायी भावांच्या कल्पनेतील एकसूत्रीपणाचा अभाव अधिक जाणवतो. नरमांसभक्षणाच्या दृश्यात खाद्यही मनुष्य आणि खाणारही मनुष्यच. पण एकाच्या भावनेचा स्थायी भाव भीति, तर दुसऱ्याच्या भावनेचा स्थायी भाव उत्साह-क्रोध आणि हे दृश्य पहाणाऱ्या त्रयस्थाच्या भावनेचा स्थायी भाव जुगुप्सा. शिवाय, हा प्रेक्षक जर बरा रसिक किंवा कलावंत असेल, तर त्याला जुगुप्साही वाटणार नाही ! रसव्यवस्थेवरील लिखाणात 'मानवी मन,' 'मानवी भावना' अशा संज्ञांचा उपयोग करून वाङ्मयविषयीभूत भावना आणि त्या भावनांच्या चित्रणातून रसिकाच्या मनात उत्पन्न होणारी भावना यांची अशी गल्लत झालेली आढळते. आणि स्थायी भावांची कल्पना ग्राह्यच मानावयाची तर अशी गल्लत केल्याविना गत्यंतर आहे का ?"

रससिद्धांताची ग्राह्याग्राह्यताच या आक्षेपाच्या उत्तरावर अवलंबून आहे. हा आक्षेप खरा ठरल्यास स्थायी भावाची कल्पना अग्राह्य ठरते. या मर्ढेकरी रस-चर्चेची दखल भारतीय प्राचीन साहित्यशास्त्राचा व्यासंग केलेल्या अलीकडच्या

अनुक्रमणिका

ग्रंथकारांनी का घेतली नाही याचे नवल वाटते. मर्ढेकरांचे नवकवी आणि सौंदर्यशास्त्रज्ञ म्हणून निर्माण झालेले स्थान दीर्घकाळपर्यंत अढळ राहणारे आहे. त्यांची दखल घेणे आवश्यक आहे. म्हणून भारतीय प्राचीन साहित्यशास्त्रातील मूलभूत अशा स्थायी भावाच्या कल्पनेचे समर्थन आम्ही थोडक्यात येथे करीत आहोत. स्थायी भावात कोणाचे मन अभिप्रेत असते याचे उत्तर, कवीस अभिप्रेत असलेल्या व्यक्तीचे मन. स्थायी भावाचा आश्रय ठरविण्याकरिता कवीची विवक्षा लक्षात घ्यावी लागते. कवीच्या विवक्षेने आश्रय निश्चित होतो. वक्त्यास व लेखकास काय म्हणावयाचे आहे, कोणाचा निर्देश करावयाचा आहे याचा निर्णय म्हणजे तात्पर्यनिर्णय उपक्रमोपसंहारादी प्रमाणांनी करता येतो. तात्पर्य म्हणजेच विवक्षा. पात्रभूत व्यक्ति किंवा रसिक व्यक्तीचे मन स्थायी भावाचा आश्रय मानावयाचे ? याचे उत्तर पात्रभूत व्यक्ति किंवा रसिक व्यक्ति यापैकी ज्या कोणत्या व्यक्तीचे मन स्थायी भावाचा आश्रय म्हणून कवीने ठरविलेले असते ती व्यक्ती. उदाहरणार्थ, ज्या भावकविता आत्मपर असतात त्यांच्यातील प्रीतीचा, भयाचा, क्रोधाचा किंवा विस्मयाचा आश्रय तो स्वतः कवीच असतो; म्हणजे तो स्वतः विभाव बनलेला असतो. शाकुंतलातील रति ह्या स्थायी भावाचा आश्रय व विषय दुष्यंत व शकुंतला हे दोन्हीही असतात. आत्मलक्ष्यी भावकवितेत विषयभूत पात्र व रसिक हे एकरूप असतात. तेथे कवि हाच पात्र व कवि हाच रसिक होय. शाकुंतलातील दुष्यंत व शकुंतला ह्यांची मने रति ह्या स्थायी भावाचे आश्रय आहेत. या आश्रयाला विभाव म्हणतात. परंतु दुष्यंत व शकुंतला ही पात्रे वास्तविक जगातील व्यक्ती नव्हेत. त्या प्रतिभानिर्मित म्हणजे काल्पनिक व्यक्ति आहेत. त्यांच्या मनातील स्थायी भाव हाही कल्पित आहे. तो कल्पनाशक्तीच्या साहाय्याने वास्तवरूपाने कवीच्या मनात अवतरलेला असतो. म्हणजे वस्तुतः रति हा स्थायी भाव कवीच्या व व्यापक अर्थाने रसिकाच्या मनातच असतो. कारण कवी हा पहिला रसिक होय. परंतु तो स्थायीभाव कवीने दुष्यंत व शकुंतला यांच्या ठिकाणी भाविलेला असतो. तो भाव आहे, स्वभाव नव्हे; असे भरत अनेकवेळा सूचित करतो. दुष्यंत व शकुंतला हे जसे कल्पित तसे त्यांचे आकर्षणही कल्पित व त्यांची रतीही कल्पितच आहे. रतीचा वास्तव आविष्कार होतो तो कवीच्या वा रसिकाच्या अंतःकरणातच. आविष्कार कल्पनाद्वारा ज्या रतीचा झालेला असतो ती रति वस्तुतः कवीच्या म्हणजे रसिकाच्या मनातील असली तरी ती कल्पित अशा दुष्यंत व शकुंतला यांच्या मनातील आहे असे भावित केलेले असते. तात्पर्य, स्थायीभाव हा वस्तुतः कवीच्या मनातच असतो; तो कवीने दुष्यंत वा शकुंतला यांच्याठायी आहे, अशी केवळ कल्पना केलेली असते. एवंच मर्ढेकरांना भावनांची गल्लत भासते, तशी ती

अनुक्रमणिका

वस्तुतः नाही. येथे हेही लक्षात घेणे आवश्यक आहे की, पात्र कल्पित असो वा वास्तव असो; त्यांच्या मनोवृत्ती कविकल्पितच असतात.

'एकच प्याला' नाटकात सुधाकर, सिंधू या पात्रांच्या भावना किंवा स्थायी भाव असेच कल्पित आहेत. वस्तुतः त्याना स्थान कवीच्या म्हणजे रसिकाच्या मनातच असते. सुधाकर व सिंधू या कल्पित पात्रांच्या मनातील त्या भावना किंवा स्थायी भाव आहेत हे वास्तव सत्य नाही: ते काल्पनिक सत्य आहे, कवि वा रसिक यांच्या मनातील कल्पनेतले सत्य आहे. रसिकांच्या ठिकाणी ती कल्पना स्वयंस्फूर्त नसते; ती कवीकडून आलेली असते. कलाकृतीचे तिला साहाय्य लागते; एवढाच कलाकार व इतर रसिक यांच्यातील फरक होय.

भावबंधनातील धुंडिराजाच्या चित्रणात रसिकांच्या हास किंवा विनोदन प्रवृत्तीला आवाहन असते. भावबंधनाच्या लेखकास रसिकाच्या मनातील हास किंवा विनोदन हा स्थायी भाव अभिप्रेत आहे. धुंडिराज हे पात्र आश्रय विभाव नव्हे. तो विषयरूप विभाव आहे. रसिक हा वर्णनाचा विषय नसला तरी तो लेखकाने गृहीत धरला आहे. विविध स्थायी भाव एकाच साहित्यकृतीत असणे पुष्कळदा शक्य आहे. भरतानेही तसे म्हटले आहे, किंबहुना एकच स्थायी भाव असलेले काव्य किंवा नाटच सापडत नाही असे भरत म्हणतो. परंतु अनेक स्थायी भावांच्यामध्ये प्राधान्य पावलेला स्थायी भाव कोणता हे ओळखून त्या साहित्यकृतीचा तोच मुख्य रस होय असे म्हणतात. कलाकार व रसिक यांच्या मनातच वस्तुतः स्थायी भाव रहातात, उद्भवतात. एवढाच फरक की, पात्रगत म्हणून सांगितलेला स्थायी भाव हा स्वतः रसिकाचा वा कवीचा असला तरी तो पात्राचा म्हणून कल्पिलेला असतो.

नरमांसभक्षणाच्या दृश्यात कलाकारास अभिप्रेत असलेला स्थायी भाव हा प्रेक्षकाचा किंवा रसिकाचा असतो. नरमांसभक्षक मनुष्य आणि भक्ष्य असलेला नर यांचे भाव क्रमाने क्रोध व भीति हे स्थायी भाव नव्हेत. या बाबतीत मर्ढेकरांनी गल्लत केली आहे. या संबंध दृश्याला ज्या एका भावनेच्या सूत्रात ग्रथित केलेले आहे ते सूत्र म्हणजे जुगुप्सा हा स्थायी भाव होय. जुगुप्सा म्हणजे शिसारी. नरमांसभक्षणाच्या दृश्यातील क्रोध व भय हे व्यभिचारी भाव होत; ते स्थायी भाव नव्हेत.

काव्यात वा नाटचात उत्कट रीतीने चित्रिलेल्या सर्वच पात्रांच्या भावना हे स्थायी भाव नव्हेत. ज्या पात्रांच्या भावनेच्या संदर्भात संपूर्ण वाङमयकृतींची संगति लागते ती संगतिसूत्र असलेली भावना स्थायी भाव होय. मर्ढेकर यांनी

स्थायी भाव व व्यभिचारी भाव या दोन्ही घटकांचे तुलनात्मक चिंतन न केल्यामुळे त्यांच्या विचारात व प्रतिपादनात या दोन प्रकारच्या भावनांच्या बाबतीत गफलत झालेली दिसते.

काव्य विश्व हे बाह्य विश्वाला समावून टाकणारे मानसिक विश्व आहे. ध्वनिकारांनी या काव्यविश्वाचा प्रजापति कवी होय असे सांगितले आहे. निसर्गातले भावपदार्थ रसाचे अंग बनविण्याकरता किंवा रसरूप बनविण्याकरिता अचेतनाला चेतन व चेतनाला अचेतन बनविणारा ब्रह्मदेव कवीच होय असे जे म्हटले आहे ते मर्ढेकरांनी ध्यानात घेतले असते तर पात्रगत स्थायी भाव व रसिकगत स्थायी भाव हा वास्तव भेद धरून शंका उपस्थित केल्या नसत्या. कवि हा पहिला रसिक होय. त्याच्या मनातील भावनांचेच रसिकगत आणि पात्रगत असे कल्पित भाग पडतात. हे भाग पाडणारी त्याची जी सर्जनशील शक्ति आहे तिलाच ‘ सत्त्व ’ असे भरत म्हणतो; व तिचा प्रतिभा असा नंतरचे साहित्यकार निर्देश करतात.

बीभत्स दृश्याच्या संदर्भात फार मार्मिकपणे मर्ढेकर एक वाक्य लिहून जातात. “आणि हे दृश्य पहाणाऱ्या त्रयस्थाच्या भावनेचा स्थायी भाव जुगुप्सा. शिवाय हा प्रेक्षक जर खरा रसिक किंवा कलावंत असेल तर त्याला जुगुप्साही वाटणार नाही !” जुगुप्सा म्हणजे किळस वाटली तर बीभत्स रसाच्या काव्याला रसिक शिवणारही नाही. मर्ढेकरांनी अभिनव गुप्ताचे जर अध्ययन केले असते तर त्यांचे सगळेच प्रश्न जवळ जवळ सुटले असते. “प्रेक्षक जर खरा रसिक किंवा कलावंत असेल तर त्याला जुगुप्साही वाटणार नाही” या विधानात मर्ढेकरांची भूमिका काव्यानंदाच्या संदर्भात अभिनवगुप्ताशी समानच ठरते आनंदघन संवेदन हेच सर्व रसांचे स्वरूप होय, असा अभिनव गुप्ताचा सिद्धान्त आहे. हे संवेदन लौकिक संवेदनापेक्षा विलक्षण, विश्रांतिरूप, निर्विघ्न व अखंड असते. याचे कारण काव्यार्थ हा अलौकिक असतो. लौकिक शोक, भय, क्रोध, जुगुप्सा यांच्यामध्ये अस्वास्थ्य वा असह्यता जशी असते तशी काव्यविषय बनलेल्या रति, भय शोक, क्रोध, जुगुप्सा यांना नसते. ते सह्य व आस्वाद्य बनतात. काव्यानंदाच्या स्वरूपाचे विश्रांती हे लक्षण म्हणून अभिनव गुप्ताने सांगितले आहे. लौकिक शोक, भय, क्रोध, जुगुप्सा इत्यादिकांपासून मनुष्य अस्वस्थ होऊन दूर जाण्याचा प्रयत्न करतो. काव्यातील शोक, भय, क्रोध, जुगुप्सा यांच्याकडे आकर्षिला जातो म्हणून काव्याचे अथवा काव्यार्थाचे सगळे घटक किंवा भाव आस्वाद्य असल्यामुळे त्याना अलौकिक हे पद अभिनवगुप्ताने दिले आहे.

स्थायी भाव, विभाव, अनुभाव व व्यभिचारी भाव हे सगळेच काव्यविषय अलौकिक होत. आपल्या प्रत्यक्ष जीवनातील मानसिक व बाह्य अस्तित्वे लौकिक होत. तीच कल्पनेच्या किंवा प्रतिभेच्या साहाय्याने काव्यात आली असता अलौकिक बनतात. त्यांची जाणीव किंवा प्रतीतीही अर्थात अलौकिक असते. प्रत्यक्ष जीवनात भय, शोक, क्रोध किंवा जुगुप्सा यांना कारण असलेली परिस्थिती असह्य व अनास्वाद्य असते; त्या त्या परिस्थितीपासून मनुष्य दूर जाऊ इच्छितो किंवा ती परिस्थिती नष्ट करू इच्छितो. परंतु करुण, भयानक, रौद्र किंवा बीभत्स नाटक जेथे चालते तेथे मनुष्य मोठ्या उत्सुकतेने प्रवेश करतो; व त्या रंगभूमीत विसावतो. रंगमंचावर पाहताना येणारा भयाचा, शोकाचा, क्रोधाचा किंवा जुगुप्सेचा अनुभव सह्यच नव्हे तर आस्वाद्य बनतो. व्यावहारिक प्रत्यक्ष जीवनातही अशा अनुभवाचे साम्य सापडते. ‘युद्धस्य कथा रम्या’ ही म्हण प्रसिद्ध आहे. रस्त्यावर भर-वस्तीत धुमाकूळ घालणारा अणकुचिदार शिंगाचा धश्चक्कम पोळ व त्याला पाहून सैरावैरा पळत सुटणारे वाटसरू हे दृश्य वरच्या मजल्यावरून पाहणा-ऱ्याला आस्वाद्य असते. मुंबईतल्या पाचव्या मजल्यावरून रस्त्यात चाल-लेल्या हिंदू–मुसलमानांच्या मारामाऱ्या व खुनाखुनी गमतीने पहाणारे लोकही सापडतात. जॉन ड्युई याने साहित्यातील भयशोकादिकांपासून आनंद का होतो याचे उत्तर असे दिले आहे की, खवळलेल्या पोळाचे दर्शन झाल्याबरोबर तदनुसारी असे कसलेही वर्तन करण्याची गरज दुरून पहाणाराला नसते; ती वाटसरूला असते; तो पळत सुटतो. नाटकाच्या रंगमंचावरील शोकात्मिका पहाताना तो शोक शमण्याकरिता प्रेक्षकामध्ये कसलीही प्रवृत्ति उत्पन्न होण्याची गरज नसते, म्हणून त्यात आनंद असतो. वास्तविक जीवनात तशी उत्पन्न होते. वास्तविक जीवनाशी त्या शोकाचा काहीही संबंध नसतो म्हणून त्यात आनंद होतो. काव्यानंद व काव्यानंदाची सामग्री ही वास्तविक जीवनातील आनंद व त्याची सामग्री यांच्याहून भिन्न असते. काव्यार्थ असलेले भय व भयजनक परिस्थिती, शोक व शोकजनक परिस्थिती सुंदर असते हेच त्याचे उत्तर होय. सुंदर असते याचे कारण ती प्रतिबिंबे असतात. प्रत्यक्ष व्याघ्र भयानक असतो तोच भयानक आरशात प्रतिबिंबित वा चित्रित झाला की प्रेक्षणीयच नव्हे तर निरंतर संग्राह्य ठरतो. माणसाच्या प्रत्यक्ष जीवनातील रति, हास, शोक, क्रोध, उत्साह, भय, जुगुप्सा व विस्मय हे मनोभाव मनाचे स्वभाव म्हणून ओळखले जातात. प्रत्यक्ष जीवनात त्यांना स्थायी भाव हे पद नाही. ते काव्यविषय झाले म्हणजे स्थायी भावही बनतात. विभाव, अनुभाव, व्यभिचारी भाव यांच्या संयोगाचे केंद्र म्हणून यापैकी जो मनोभाव बनेल तोच स्थायी भाव ठरतो. केंद्र न बनल्यास काव्यविषय असलेला

मनोभाव व्यभिचारी भाव ठरतो. वरील तीन गोष्टींच्या संयोगाने तो तो भाव रस बनतो. रस म्हणजे आस्वाद्य किंवा सुंदर. शोक, भय, क्रोध व जुगुप्सा ही वास्तव जीवनात त्याज्य, असह्य व अनास्वाद्य असतात. काव्यविषय बनल्यावर ते आस्वाद्य होतात. वास्तव जीवनातील रति, हास, उत्साह व विस्मय हे सर्वच सुंदर म्हणजे आस्वाद्य असतात असे म्हणता येत नाही. गलिच्छ, विजोड व मूर्ख प्रणयी युग्मांची रति, दुष्ट व क्रूर मनुष्याचा उत्साह, टवाळ माणसांचे हास्य व अडाणी लोकांच्या ठिकाणी उत्पन्न होणारा विस्मय हे सुंदर किंवा आस्वाद्य नसतात.

यावर असा प्रश्न उपस्थित होतो की करुण रसात्मक नाट्य किंवा शोकांतिका चालली असता प्रेक्षकवर्गास शोक झालेला दिसतो; त्यांच्या नेत्रातून अश्रुपात होत असतो. अशा स्थितीत विश्रांतिशील निर्विघ्न आनंदघन असा प्रत्यय प्रेक्षकास येतो असे कसे म्हणावे? त्यावर उत्तर असे की शोकांतिकेतील शोक हा वास्तवशोक नाही; ते शोक-प्रतिबिंब आहे. तो शोक असला तरी आस्वाद्य म्हणजे सुंदर असतो. त्याच्या सौंदर्याचा अनुभव डोळ्यातून अश्रुपात होत असतानाच येत असतो.

प्रा. गंगाधर गाडगीळ यांनी "रसचर्चेची अडगळ" आणि "रस आणि अनुभव" असे दोन लेख "खडक आणि पाणी" या त्यांच्या लेखसंग्रहात अंतर्भूत केले आहेत. त्यात रससिद्धांतावर त्यांनी अनेक आक्षेप घेतले आहेत. 'रसात्मकं वाक्यं काव्यम्' ही व्याख्या मात्र त्यांना ग्राह्य वाटते. 'रसचर्चेची अडगळ' या लेखात ते म्हणतात की, त्या व्याख्येमुळे वाङ्मयाचे मूल्यमापन करताना ते पुरोगामी आहे की प्रतिगामी आहे, त्यात जीवितविषयक तत्त्वज्ञान आहे किंवा नाही, ते आशावादी आहे की निराशावादी आहे इत्यादि जे प्रश्न उत्पन्न होतात ते सारे या व्याख्येने अप्रस्तुत ठरतात. कारण त्यामुळे काव्यनिर्मितीच्या प्रतिज्ञेचे स्वरूप विचारक्रियेच्या स्वरूपाहून अगदी भिन्न आहे हे तावडतोब स्पष्ट होते. अशा रितीने रससिद्धांताचे महत्त्व सांगितल्यानंतर प्रा. गाडगीळ या लेखात पहिला आक्षेप असा घेतात की, वाङ्मय रसात्मक आहे म्हणून त्यापासून आनंद होतो, असे म्हटल्याने वाङ्मयीन आनंदाचे स्वरूप स्पष्ट होत नाही; कारण पात्रांच्या सुखदुःखाचा आपण अनुभव घेतला तर त्यापासून आनंद का व्हावा ते या उपपत्तीने तितकेसे स्पष्ट होत नाही. विशेषतः करुणरसपूर्ण कथा वाचून आपल्याला का आनंद होतो याचा समाधानकारक खुलासा तर या उपपत्तीने मुळीच होऊ शकत नाही. प्रा. गाडगीळ यांना याचा समाधानकारक खुलासा टी. एस्. इलिअटच्या विवेचनात मिळाला आहे. ते विवेचन असे: 'The joy of the poet is the joy that

arises from discerning the truth– a truth intuitively grasped, not logically stated.'

अर्थ:– 'तार्किक रीतीने न मांडलेल्या परंतु प्रत्येक संवेदनेत पकडलेल्या सत्याच्या आकलनापासून कवीचा आनंद निर्माण होतो.' पुढे गाडगीळ म्हणतात की, "पण रसचर्चेत काव्यात काही आशय असतो आणि त्या आशयाचे काही विशेष गुणधर्म असतात ही गोष्ट स्पष्ट केली जात नाही. आणि हाच माझा रसचर्चेवर मोठा आक्षेप आहे. ह्यामुळेच मला आजकाल चाललेली रसचर्चा अडगळीच्या स्वरूपाची वाटते."

प्रा. गाडगीळांनी संस्कृत साहित्यशास्त्राचे मूळ ग्रंथ मराठीतील रसचर्चा बाजूस सारून मननपूर्वक वाचले असते तर त्यांना त्यांचा हा आक्षेप इतका मोठा वाटला नसता. आक्षेपाचे स्पष्टीकरण करताना ते म्हणतात की, "वाङ्मयात आशय असतो याचाच अर्थ असा की वाङ्मयात नुसता रस नसतो तर अनुभव असतो. वाङ्मय हे अनुभूती व्यक्त करते. अनुभव हा भावनात्मक असला तरी त्यात काहीतरी अधिक असते. तो असल्या एका प्रसंगातून अगर वस्तूमुळे निर्माण झालेला असतो तो कोणीतरी व्यक्तीने घेतलेला असतो. ती व्यक्ति आणि तो प्रसंग यात तो संबंध निर्माण करतो. अनुभवात एकप्रकारची सुसंगती असते. त्याला काही स्वतःचा आकार वा रचना असते ... पण वाङ्मयात आशय असतो म्हणून देखील वाङ्मयीन आनंदाची उपपत्ति लागत नाही. हा आशय असतो. तो साऱ्या जीवनावर प्रकाश टाकणारा असतो. साऱ्या जीवनाला स्पर्श करणारा असतो. साऱ्या जीवनाकडे पहाण्याची एक नवी दृष्टि देणारा असतो. माणसाच्या जाणिवेच्या कक्षा तो रुंद करतो. त्या जाणिवेचे स्वरूप अधिक प्रगल्भ करतो. थोडक्यात म्हणावयाचे म्हणजे तो जीवनातील भावसत्यांचे दर्शन घडवितो." "वाङ्मयात नुसता रस नसतो तर अनुभव असतो. वाङ्मय हे अनुभूती व्यक्त करते" हे प्रा. गाडगीळांचे विधान रसपदाच्या अर्थाचे नीट ग्रहण झाले नाही, असे दर्शित करते. रस म्हणजे आस्वाद्य व रस म्हणजे आनंद असे दोन अर्थ भारतीय साहित्यशास्त्र सांगते. रति, हास, शोक, क्रोध, उत्साह, भय, विस्मय, हर्ष, गर्व, विषाद, अभिनिवेश, संभ्रम, विद्वत्ता इत्यादी स्थायी वा संचारी भाव व्यापक अर्थाने अनुभव आहेत. विभाव म्हणजे आलंबन विभाव व उत्तेजन विभाव; या रस–घटकांच्यामध्ये व्यक्ती आणि प्रसंग यांचा अंतर्भाव होतो. विभाव म्हणजे व्यक्ति व प्रसंग; अनुभाव म्हणजे व्यक्तींनी परिस्थितीबद्दल व्यक्त केलेली प्रतिक्रिया किंवा व्यक्तींचे प्रसंगानुरूप विविध प्रकारचे वर्तन अथवा भावाविष्कार; प्रसंगोपात्त

उत्पन्न होणाऱ्या अस्थायी प्रवृत्ति किंवा भावना हे व्यभिचारी भाव; या सर्वांचा स्थायी भावाशी संयोग हा काव्याचा विषय होतो, तेव्हा अनुभवाला स्वतःची रचना वा आकार प्राप्त होतो. साकार झालेला स्थायी भाव म्हणजेच प्रा. गाडगीळ म्हणतात ते भावसत्य होय. त्याचेच दर्शन म्हणजे अभिनव गुप्ताच्या भाषेत अलौकिक साक्षात्कार होतो. प्रा. गाडगीळांनी भावसत्य हा शब्द पश्चिमी साहित्याच्या समीक्षेतून उचलला असला तरी भावसत्याची मांडणी भरतादी काव्यशास्त्रज्ञानीच चांगली तपशीलवार केलेली आहे: ती ध्यानात घेणे जरूर आहे. प्रा. गाडगीळ म्हणतात की, " साऱ्या जीवनाला स्पर्श करणारा, साऱ्या जीवनावर प्रकाश टाकणारा, साऱ्या जीवनाकडे पहाण्याची एक नवी दृष्टी देणारा आशय वाङमयात असतो." वाङमय शब्दाने जगातील सर्व प्रकारचे वाङमय घ्यायचे की कोणतीतरी एक उत्कृष्ट वाङमयकृती घ्यायची ? जर जगातील सारे उत्कृष्ट वाङमय घ्यायचे म्हणजे अनादिअनंतकाल त्याची वाट पहावी लागेल. साऱ्या जीवनावर प्रकाश टाकणारा आशय कोणत्याही एका उत्कृष्ट वाङमयकृतीमध्ये असणे अशक्य आहे. महाकवीची कोणतीही वाङमयकृति घेतली तरी त्यात साऱ्या जीवनावर प्रकाश पडणारा आशय कसा येणार ? त्याचा साऱ्या जीवनाला स्पर्श कसा होणार ? प्रा. गाडगीळांनी लिहिलेली ही वाक्ये वक्तृत्वपूर्ण आहेत; पण अफाट आहेत. सारे जीवन सोडाच, परंतु कला–जीवनाच्या एकाही अंशावर अशा वाक्यांनी प्रकाश पडत नाही; किंवा एकाही अंशाचा स्पर्श होत नाही. प्रा. गाडगीळ उत्तम ललित साहित्यकार आहेत परंतु अनेकदा शास्त्रीय चर्चेमध्ये टिकाव धरू शकणारी विवेचनशैली मात्र का गमावून बसतात ते मात्र कळत नाही.

या पुढे जाऊन प्रा. गाडगीळ ' रसचर्चेची अडगळ ' या लेखात असे विधान करतात की, " वरील चर्चेमुळे असे दिसून येईल की, वाङमयीन आनंद हा निव्वळ रसाच्या अनुभवामुळे मिळत नाही तर भावसत्यांच्या जाणिवेमुळे मिळतो." हेही विधान नीट विचार न करता केलेले आहे. वाङमयीन रस हा विविध प्रकारचा असतो, त्याचे वैविध्य म्हणजे स्थायी भावनांचे वैचित्र्य होय, कारण रस हा एका अर्थी विकसित व परिपुष्ट स्थायी भावच असतो. त्या स्थायी भावाला गोचर होणारे असे विश्व असते. म्हणूनच त्या परिपुष्ट व परिणत स्थायी भावाला रस ही संज्ञा मिळते. तो परिपुष्ट व परिणत स्थायी भाव हे महान भावसत्य असते व त्याची जाणीव म्हणजेच त्याची प्रतीती वा अनुभव होय. रसाचा अनुभव व भावसत्याची जाणीव ह्या दोन्ही गोष्टी एकच होत. वाङमय रसात्मक आहे म्हणजेच ते आशयपूर्ण आहे. आशय नसेल तर आनंद कसला ? ही गोष्ट, रससिद्धांताचे प्रतिपादन

करणारे साहित्यशास्त्र नीट परिशीलन करून लक्षात घेतल्यास, समजण्यास अडचण पडत नाही. बौद्धिक सत्य व भावसत्य यांतला भेद भारतीय साहित्यशास्त्राने मार्मिक रीतीने दाखविलेला या संदर्भात ध्यानात घेतला पाहिजे. तो असा : बौद्धिक सत्य हे शास्त्रीय सत्य असते; ते रूक्ष असते. त्याचे तार्किक रीत्याच ग्रहण होते. त्याच्या ज्ञानाचा आनंद हा अस्पष्ट असतो. भावसत्य हे आनंदमय, प्रीतिमय व आस्वाद्य अशा भावाने वेष्टित असते. त्याच्या ज्ञानाचे स्वरूप उत्कट आनंद हेच असते. अभिनव गुप्ताने या संबंधी असे स्पष्ट सांगितले आहे की* काव्यार्थाच्या बोधात प्रीति व व्युत्पत्ति (सत्याचा प्रत्यय) ही एकात्मक असतात. (लोचन पृ. ३३६). या लेखातील प्रा. गाडगीळांचे पुढील विधान मात्र विचारात घेण्यासारखे आहे. ते म्हणतात "आज रसचर्चेत आपण अनेक अनावश्यक गोष्टींचा पसारा मांडून बसलेले आहोत. रसांचे वर्गीकरण करणे व त्यातील मूलभूत कोणते व गौण कोणते हे ठरविणे म्हणजे निव्वळ कालापव्यय आहे असे म्हणावेसे वाटते. कारण ह्यामुळे वाङ्मयाच्या स्वरूपावर अगर त्याच्या बरेवाईटपणावर काहीच प्रकाश पडू शकत नाही."

"रस आणि अनुभव" या लेखात "साहित्य हे रसात्मक असते" आणि "साहित्य म्हणजे अनुभवाची अभिव्यक्ती" या दोन क्रमाने संस्कृत साहित्यशास्त्राच्या व आधुनिक समीक्षाशास्त्राच्या भूमिकांतील फरक दाखविणे असा हेतू लेखकाने प्रथमच उपक्रमात सांगितला आहे.

'रस आणि अनुभव' ह्या लेखात रससिद्धांताचे सहा महत्वाचे विशेष सांगून त्यापैकी प्रत्येक सदोष आहे असे दाखविले आहे. परंतु या सर्व लेखाचे गृहीत कृत्यच गैरसमजावर आधारलेले आहे. साहित्याच्या रसवाद व अनुभववाद अशा दोन विभिन्न उपपत्ति प्रा. गाडगीळांनी गृहीत धरल्या आहेत. तेच चुकीचे आहे. कारण रससिद्धांतात अनुभववाद येत नाही हे म्हणणेच बरोबर नाही. अनुभवाच्या सगळ्या कक्षा, अनुभवाचे सगळे प्रकार रसात्मक स्वरूपास पोचविणारी कला काव्य किंवा नाट्य होय; अशी भरताची मूलभूत भूमिका आहे. भरत म्हणतो— "असे कोणतेही ज्ञान, शिल्प, विद्या, युक्ति, किंवा कर्म नाही की, जे नाट्यात दिसत नाही. नाट्यात सप्तद्वीपांचे अनुकरण प्रतिष्ठा पावलेले असते. वेद, इतर विद्या व इतिहास यातील आख्याने यात पुनः परिकल्पित असतात. शिल्प, स्मृति, सदाचार इत्यादिकांच्या अर्थाचा नाट्यात कल्पकतेने अंतर्भाव केलेला असतो. देव, असुर, राजे, कौटुंबिक माणसे यांच्या कृतींचे अनुकरण यात असते. तात्पर्य असे

* नचैते प्रीतीव्युत्पत्ती भिन्नरूपे एव, द्वयोरेकविषयत्वात् ।

की, लोकांचा म्हणजे अखिल विश्वाचा व सर्व मानवांचा सुखदुःखांनी भरलेला जो स्वभाव आहे तो अंग, वाणी इत्यादिकांच्या अभिनयाने ज्यात व्यक्त होतो ते नाट्य होय. त्यात शुभ व अशुभ असे सर्व दाखविलेले असते. उत्तम, मध्यम व अधम असे मानवी कर्म म्हणजे नाट्य होय. धार्मिकांचा धर्म, कामुकांचा काम, दुष्टांचा निग्रह, साधूंचा संयम, क्लीबांचेही धारिष्ट, शूरांचा उत्साह, मूर्खांचे अज्ञान, विद्वानांची विद्वत्ता, समर्थ व धनिक यांचा विलास, दुःखार्तांचीही शांती, अर्थार्जन, उद्विग्न चित्ताच्या लोकांचे धैर्य हे सर्व भावपूर्ण होईल अशा रीतीने नाट्यात दाखविलेले असते. (नाट्यशास्त्रम् १।१०५–१२२).

भारतीय साहित्य शास्त्रातील मूळ रससिद्धांत हा नाट्यप्रयोगांच्या चिंतनातून मुख्यतः निघालेला आहे व तो प्रथम भरताने नाट्यशास्त्रात सविस्तर तत्त्वज्ञानासह मांडला आहे. नाट्य हे दृश्यकाव्य होय. साहित्याला नाट्य प्रयोगात रूप व रंग प्राप्त होतात. नाट्य हे चाक्षुष आणि मानसिक साक्षात्कार उत्पन्न करणारे काव्य होय. म्हणून भरताने रसतत्त्वाचे व पर्यायाने सर्व ललितकलांच्या सौंदर्यतत्त्वाचे मुख्य रहस्य निश्चित करण्याकरता नाट्य हा आदर्श (मॉडेल) निवडला आहे. त्याच्या मताने नाट्यात सर्व ललितकलांचा समावेश होतो म्हणून नाट्य हा सौंदर्यतत्वाचा संपूर्ण आविर्भाव त्याने मानला. मुख्यतः सौंदर्याला नाट्यातच पूर्णता प्राप्त होते. सौंदर्यानुभूती म्हणजेच रसानुभव.

◆ ◆ ◆

सौ. सुमति श्री. मोडक

'राजतरंगिणीतील हिंदू राजवटी' उत्थान आणि पतन

प्राचीन संस्कृत साहित्यात काश्मीरी पंडित कल्हणविरचित 'राजतरंगिणी'चे अनेक दृष्टींनी आगळे स्थान आहे. संस्कृत साहित्यात ऐतिहासिक दृष्टिकोनातून लिहिले गेलेले ग्रंथ दुर्मिळच ! कल्हणाने मात्र 'राजतरंगिणी' लिहिताना ग्रंथारंभीच हा दृष्टिकोण स्पष्ट केला आहे. त्याने अनेक ग्रंथांत विस्कळितपणे आलेली राजवंशांची माहिती एकाच ग्रंथात सलगपणे संकलित करण्याचा प्रयत्न केला आहे. तसेच, सुव्रत, क्षेमेन्द्र, नीलमुनी, हेलराज, पद्ममिहिर, श्रीछविल्लाकर इत्यादी पूर्ववर्ती इतिहास-कर्त्यांची नावे देऊन काहींच्या ग्रंथांतून कित्येक राजांची हकीकत आपल्या ग्रंथांत घेतली आहे. या शिवाय तत्कालात उपलब्ध असलेले प्रशस्तिलेख, दानपत्रे, पुराणवस्तू इत्यादींचे सूक्ष्म निरीक्षण करून त्याने या हकीकतीचा पुरावा सादर केला आहे.[१] यावरून कल्हणाची भूमिका इतिहासकाराची असून त्याला काश्मीरच्या राजवंशाचा इतिहास कथन करावयाचा होता हे स्पष्ट दिसून येते. त्याने राजतरंगिणीत प्रयत्नपूर्वक बव्हंशी सलग असा कालानुक्रम देण्याची दक्षता दाखविली आहे, हेही लक्षात घेण्याजोगे आहे.

राजतरंगिणीत सप्तर्षियुग अथवा लौकिकयुग या नावाने कालगणना केलेली दिसते. डॉ. विलसन यानी ही कालगणना आणि सुधारित कालगणना यांचा तुलनात्मक मेळ घालून ग्रंथगत कालविसंगती दूर करण्याचा प्रयत्न केला आहे.[२] जर्मन पंडित ब्यूलर यानी पं. दयाराम जोत्सी यांच्याकडे मिळालेला एक श्लोक 'काश्मीर रिपोर्टमध्ये दिला आहे :–

कलेः गतैः सायकनेत्रवर्षैः सप्तर्षिवर्याः त्रिदिवं प्रयाताः ।
लोके हि संवत्सरपत्रिकायां सप्तर्षिमानं प्रवदन्ति सन्तः ॥

---

१. राजत. १–१९ श्लो. १ त.

२. H. H. Wilson, 'Hindu History of Kashmir', Calcutta, 1 1970. p. 87.

अनुक्रमणिका





कल्हणाने इ. स. ११४८ साली ‘ राजतरंगिणी ’ लिहावयास आरंभ केला आणि ती पुढीलवर्षी लिहून पूर्ण केली. या ग्रंथात एकूण आठ तरंग असून त्याची श्लोक-संख्या ७८३० आहे. पहिले सहा तरंग आकाराने लहान असून सात आणि आठ हे तरंग फारच विस्तृत आहेत. आठव्या तरंगातच ३४५२ श्लोक असून जवळ जवळ अर्धा ग्रंथ या एका तरंगाने व्यापला आहे. कल्हणाचा काळ इ. सनाचे बारावे शतक पूर्वार्ध असून या काळात हर्ष राजापासून जयसिंह राजापर्यंतचा घडलेला इतिहास त्याने या दोन तरंगांत अतिशय तपशीलवार दिला आहे. कल्हणाचा काळ राजकीय अंदाधुंदी, घातपात, खून, कटकारस्थाने इत्यादींनी व्यापला होता. या दुष्कृत्यांचा त्याच्या मनाला अतिउद्वेक वाटत असावा, कारण त्याने दुराचारी राजांची हकीकत लिहिताना त्याच्या मनातील उद्वेग, चीड, आणि तिरस्कार वारंवार अत्यंत कठोर शब्दात व्यक्त केला आहे. प्रजेची दुर्दशा, राजे व अधिकारीवर्ग यांची जुलमी व अत्याचारी वागणूक, समाजातील नैतिक अधःपात त्याला असह्य झाल्यामुळे त्याने हा इतिहासकथनाचा उद्योग आरंभिला असावा. राज्यातील अंतर्गत कलह आणि अराजक यापासून तो पूर्णपणे अलिप्त राहिला होता, व त्यामुळे तो आपल्या देशबांधवांचे गुण–दोष निरपेक्ष दृष्टीने पाहू शकत होता. सद्‌गुणी, उदारचरित राजांची मुक्त कंठाने त्याने जशी प्रशंसा केली आहे, तितक्याच सडेतोडपणे क्रूर, दुर्वर्तनी, व्यसनी राजे, मंत्री आणि अधिकारी यांची कठोर शब्दांत निर्भर्त्सनाही केली आहे. त्याने भेकड, बेशिस्त सैनिकांचा धिक्कार केला आहे, तद्वत् राजपूत आणि अन्य विदेशी सैनिकांच्या स्वामिनिष्ठेची प्रशंसाही केली आहे.

कल्हणाच्या राजतरंगिणीचे १ प्राचीन २ मध्य ३ कल्हणपूर्व आणि ४ कल्हणाचा काळ असे चार कालखंड पडतात. राजवंशांच्या वर्णनानुसारही असे चार भाग मानावे लागतात. पहिल्या तीन तरंगांतील वर्णनावर प्राचीनतेची, पौराणिक काळाची दाट छाया असून या तरंगांतील वर्णनात दंतकथा, अद्‌भुत, दैवी चमत्कार यांचे वैपुल्य आढळते. चौथ्या तरंगापासून वास्तव इतिहासनिवेदनाला आरंभ झाला आहे, आणि कर्कोट वंशीय राजांच्या वर्णनापासून हा वृत्तांत अधिकाधिक वास्तव, प्रामाणिक व विश्वसनीय होत गेला आहे.

अष्ट तरंगात आलेला इतिहास थोडक्यात असा आहे : —

(१) प्राचीन काल

हा कालखंड इ. स. पूर्व ३७१४ ते इ. स. ५७९ पर्यंतचा असून डॉ. विल्सनने सुधारून दिलेला काल इ. स. पूर्व २६६६ ते इ. स. ५९२ पर्यंतचा आहे. पाण्डवांच्या काळातील गोनंद प्रथम या राजाच्या हकीकतीपासून काश्मीरच्या

अनुक्रमणिका

इतिहासास आरंभ होतो. गोनन्दाने कृष्णाविरुद्ध जरासंधाला युद्धात साह्य केल्यामुळे बलरामाने त्याचे पारिपत्य केले आणि त्या युद्धात गोनन्द मारला गेल्यानंतर त्याचा पुत्र दामोदरही पितृवधाचा बदला घेण्याच्या प्रयत्नात मारला गेला. तेव्हा श्रीकृष्णाने दामोदराच्या गर्भवती पत्नीला राज्य दिले. पुढे तिला पुत्र होऊन तो गोनन्द द्वितीय या नावाने राजा झाला. या गोनन्द वंशाची राजसत्ता काश्मीरवर दीर्घकाळपर्यंत चालत राहून या वंशात होऊन गेलेल्या अनेक राजांपैकी पस्तीस राजांची नावे आणि माहिती विस्मृतीच्या सागरात लुप्त झाली तरी त्याच्यानंतर झालेल्या लव, कुशेशय, खगेन्द्र इत्यादी राजांचा नामोल्लेख मिळतो. मधून मधून सुरेन्द्र, गोधर, सुवर्ण, जनक इत्यादी अन्य वंशीयांनी काही काळ सत्ता गाजविली. नंतरच्या काळात सुप्रसिद्ध सम्राट अशोक, त्याचा पुत्र जलौक यांनी काश्मीरचे राज्य केले. त्यांच्या नंतर हुष्क, जुष्क, कनिष्क, नागार्जुन आदी बौद्ध धर्मीय राजांनी काश्मीर मंडळावर अधिसत्ता गाजविली. गोनंदाचा खण्डित झालेला राजवंश गोनन्दतृतीय पासून सुरू झाला. बिभीषण, इन्द्रजित्, रावण इत्यादी रामायणातील रावणवंशातील राजांशी नामसाधर्म्य असलेले राजे होऊन गेले.

या काळात होऊन गेलेले राजे न्यायाने, धर्माला अनुसरून राज्यकारभार करणारे होते. या नंतरच्या राजांची नीतिमत्ता ढळू लागल्याचे दिसते. द्वितीय बिभीषणाचा पुत्र नर अत्यंत विषयलोलुप होता. त्याने सुश्रवस नागाची कन्या चन्द्रलेखा हिचे बलपूर्वक हरण करण्याचा प्रयत्न केला. बौद्धांचे हजारो विहार जाळले आणि प्रजेला 'त्राहि त्राहि' करून सोडले.[३] वसुकुलाचा पुत्र मिहिरकुल हाही अत्यंत क्रूर व दुष्ट होता. दिग्विजयी होण्याच्या महत्त्वाकांक्षेने भारून जाऊन त्याने सर्वत्र भीषण हत्याकांड आरंभिले.

दिवारात्रं हतप्राणिसहस्रपरिवारितः ।
योऽभूद् भूपालवेतालो विलासभवनेष्वपि ।।[४]

याच कुलात अत्यंत क्रूर, उन्मत्त आणि विषयांध राजा युधिष्ठिर झाला. प्रजेवर अनन्वित जुलूम करू लागल्यामुळे या राजाच्या अमात्यांनी त्याला राज्यभ्रष्ट करून राज्यातून हाकून दिले. त्यानंतर मंत्र्यांनी सुप्रसिद्ध राजा विक्रमादित्याच्या वंशातील प्रतापादित्याला राजा केले. या आदित्यवंशात जलौक, तुंजीन वगैरे राजे होऊन गेल्यानंतर, संधिमती हा मंत्री 'आर्यराज' नाव धारण

३. तत्रैव, पृ. ८७–८९
४. राजत. २९२– १ त.

करून राज्य करू लागला. त्यानंतर पुनश्च गोनन्द वंशातील मेघवाहन हा बौद्ध धर्मीय राजा आला. त्याने राज्यात यज्ञात प्राणिवधाला बंदी केल्यामुळे त्याच्या वेळेपासून यज्ञयागात प्राण्याची पिठाची प्रतिमा करून बळी देण्याचा प्रघात सुरू झाला. या राजाच्या नंतर काश्मीरच्या राजवंशात भाऊबंदकी व गृहकलहाच्या ठिणग्या उडू लागल्या. हिरण्य वगैरेंचे वैर विकोपाला गेले. तोरमाणाचा पुत्र अनाथ होऊन कुंभाराकडे वाढला. हाच पुत्र पुढे प्रवरसेन या नावाने प्रसिद्धीस आला. विक्रमादित्य राजाने जिंकून उज्जयिनीस नेलेले काश्मीरचे राजसिंहासन प्रवरसेनाने जिंकून परत काश्मीरात आणले. या राजानंतर होऊन गेलेल्या राजांच्या काळात काश्मीर राज्यांत बव्हंशी शांतता नांदत होती. रणादित्य राजाने ३०० वर्षे राज्य केले, असे कल्हणाने म्हटले आहे.[५] त्याला या तीन शतकांचा इतिहास उपलब्ध झाला नसावा, किंवा मधला अज्ञात काळ भरून काढण्यासाठी त्याने ही विसंगत कालगणना दिली असावी. या काळातील शेवटचा राजा बालादित्य. त्याची कन्या अनंगलेखा दुर्लभवर्धन नामक कर्कोटवंशीय युवकाला दिली होती. बालादित्यानंतर हा दुर्लभवर्धन राजा होऊन काश्मीरवर कर्कोट-वंशाची राजवट सुरू झाली.

(२) मध्यकाल

चौथ्या तरंगापासून कल्हणाने दिलेल्या माहितीत वास्तवता आणि विश्वसनीयता येऊ लागली आहे. इ. स. ६१५ ते ९६० या सुमारे साडेतीनशे वर्षांच्या कालखंडात काश्मीरच्या राजसिंहासनावर कर्कोट, उत्पल अथवा वर्मा वंशांनी सत्ता गाजविली. बालादित्याचा जामात दुर्लभवर्धन हा कर्कोटवंशातील पहिला राजा झाला. या राजाच्या काळातच भ्रष्टाचाराची नांदी सुरू झाली. अनंगलेखा राणी स्वैरिणी असून तिचा अमात्य खंखाशी गुप्त संबंध होता. प्रतापादित्य एका व्यापाऱ्याच्या रूपवती पत्नीवर भाळला, तेव्हा त्या व्यापाऱ्याने त्याची पत्नी, नर्तिका या नात्याने राजास बहाल केली. स्त्रियांच्या शिलासंबंधीच्या कल्पना या काळानंतर बदलत गेल्या असाव्या, असाच समज पुढील काळातील राजस्त्रियांचा झालेला नैतिक अधःपात पाहिला असता होऊ लागतो. काश्मीरच्या इतिहासात पुढे ज्या कर्तबगार स्त्रिया नाव गाजवून गेल्या त्या सर्व स्त्रिया स्वैरिणी, कुटिल, कारस्थानी, स्वार्थी व सत्तालोलुप होत्या. गृहकलह तर राजवंशांच्या पाचवीलाच पुजलेला होता. चन्द्रापीड राजाला त्याचा बंधु तारापीड याने एका अभिचारक ब्राह्मणाकरवी मंत्रसामर्थ्याने ठार मारविले आणि राजगादी बळकाविली. या

५. तत्रैव, ४७०-३ त.

काळापासून जारणमारणादी क्रियांनी राजाला ठार मारण्याची परंपरा सुरू झाली. कल्हणाने म्हटले आहे–

ततःप्रभृति भूपानां राजेच्छूनां गुरून्प्रति।
दुष्टाः प्रवृत्ता राज्येऽस्मिन्नभिचारादिकाः क्रियाः ॥[६]

या तारापीडाच्या दुष्ट कृत्यांनी चिडलेल्या एका ब्राह्मणाने चेटुक करून तारापीडाला ठार केले. कर्कोट वंशात तारापीडानंतर ललितादित्य (मुक्तापीड), कुवलयापीड, वज्रादित्य, पृथिव्यापीड, संग्रामपीड, जज्ज, जयापीड, इत्यादी राजे होऊन गेले. त्यांच्यापैकी ललितादित्य राजाने काश्मीरच्या राज्यात स्थैर्य व शांतता प्रस्थापित करून काश्मीरला वैभवाच्या शिखरावर नेऊन बसविले. पूर्वपरंपरेनुसार तो दिग्विजयाला निघाला आणि भारतात सर्वत्र विजयी होऊन बारा वर्षांनी काश्मीरात परत आला. या राजालाही अतिरिक्त मद्यपानाचे व्यसन होते. या व्यसनापायी तो अनेकदा व्यभिचार करीत असे. त्याच्या धवलकीर्तीला कालिमा लावणारे अघोरी कृत्य या राजाने केले, ते म्हणजे गौड देशचा राजा शारदादेवीच्या दर्शनार्थ काश्मीरमध्ये आला असता, ललितादित्याने परिहासकेशवाच्या मूर्तीला साक्षी ठेवून त्याला संरक्षणाचे वचन दिले, आणि तरीही कपटाने मारेकरी घालून ठार मारले. उत्तरापथात प्रदेशाची पाहणी करावयास गेला असता. ललितादित्याला अपघाती मरण आले.

कर्कोट वंशातील उल्लेखनीय असा दुसरा राजा जयापीड होऊन गेला. ललितादित्याचा पुत्र वज्रादित्य अत्यंत क्रूर, सत्तालोलुप व विषयलंपट होता. त्याने अधिकारावर येताच कोणतेही दुष्कृत्य करण्याचे बाकी ठेविले नाही. त्यामुळे प्रजेच्या हालअपेष्टांना पारावार उरला नाही. पृथिव्यापीड, संग्रामपीड या राजांच्या काळातही प्रजेची दुर्दशाच होत राहिली. त्यानंतर मात्र जयापीड हा विजीगिषु, कलाप्रेमी, विद्वानांचा चाहता आणि कर्तबगार राजा झाला. त्याने दिग्विजयासाठी राज्याची सीमा ओलांडताच त्याचा मेहुणा जज्ज याने राजगादी बळकाविली. बंगालादी देशात विजय संपादन करून जयापीडाने राज्यात येताक्षणीच जज्जाचा पराभव करून राज्य परत मिळविले. या राजाला पुढे संपत्तीची इतकी चटक लागली, त्याने प्रजेवर अन्याय्य करभार लादून तिला अन्नान्नदशेस नेले. त्याच्या काळात कायस्थ अधिकाऱ्यांचे इतके प्रस्थ माजले की, कल्हणाने असे उद्गार काढले–

काश्मीरिकाणामुत्पन्नं निजाज्ञाव्यवधायकम्।
कायस्थवक्त्रप्रेक्षित्वं ततःप्रभृति भूभृताम् ॥[७]

---

६. तत्रैव, ११४–४ त. ७. तत्रैव, ६२३–४ त.

द्रव्यलोभी राजाला खुष करण्यासाठी या कायस्थ अधिकाऱ्यांनी कर लादण्याच्या अनेक क्लृप्त्या शोधून काढल्या व प्रजेचा पराकोटीचा छळ केला. त्यातून ब्राह्मणही सुटले नाहीत. राजाने अधिकाऱ्यांना अशी आज्ञाच देऊन ठेविली होती की, 'नव्याण्णव ब्राह्मण ठार मारलेत की मला वर्दी देत जा.' अशाच एका पीडित संतप्त ब्राह्मणाच्या शापवाणीने जयापीडाला अनंत यमयातना भोगीत असताना मरण आले.

जयापीडाच्या नंतर होऊन गेलेले राजे दुर्व्यसनी, चंचलवृत्तीचे व दुबळे होते. ललितापीडाचा वेश्यापुत्र चिप्पटजयापीड बालराजा असल्यामुळे, उत्पलक, पद्म, कल्याण, धर्म आणि मम्म या त्याच्या मातुलपंचकाने सर्व सत्ता पालकत्वाच्या बहाण्याने हाती घेतली. बालराजाला अभिचाराचा प्रयोग करून ठार मारले आणि उत्पल वंशाच्या हाती राजसत्ता आली. या वंशात ललितादित्यासारखाच कर्तृत्ववान् असा अवंतिवर्मा हा राजा झाला. मंत्र्यांच्या आणि अधिकाऱ्यांच्या स्वार्थी व लाचखाऊ कारभारामुळे व सामंतांच्या परस्पर कलहामुळे देशात जी अंदाधुंदी माजली होती, तिचा अवंतिवर्म्याने मोठ्या निर्धाराने आणि कठोरतापूर्वक बीमोड करून देशात स्थैर्य आणि शांततेचे वातावरण निर्माण केले. प्रजेच्या कल्याणाची त्याने अनेक कामे केली. त्याने सुय्य नामक हुशार व कल्पक स्थापत्यविशारदाला हाताशी धरून, त्याच्या साह्याने वितस्ता नदीचा प्रवाह बदलून, पाटबंधारे बांधून वारंवार कोसळणारी महापुराची आपत्ती नाहीशी केली. दलदलीचा प्रदेश सुकल्यामुळे धान्योत्पादन करण्यास अधिक जमीन उपलब्ध होऊन, राज्यात धान्याची सुबत्ता निर्माण झाली.

ज्या विद्रोही प्रवृत्तींचे दमन करून अवंतिवर्म्याने राज्यात स्थैर्य, शांतता व सुबत्ता निर्माण केली होती, त्या प्रवृत्ती त्याच्या पश्चात् द्विगुणित वेगाने उफाळून आल्या. त्याचा पुत्र शंकरवर्मा अत्यंत जुलमी, क्रूर व द्रव्यलोभी निपजला. त्याने गरीबांवर इतके कर बसविले की, प्रजा केवळ श्वासोच्छ्वास करीत होती, म्हणूनच जिवंत होती असे म्हणावयाचे !

कायस्थप्रेरणादेतैर्देवेनाऽद्य प्रवर्तितैः ।
आयासैः श्वासशेषैव प्राणवृत्तिः शरीरिणाम् ॥[८]

तो ग्रामीण लोकांची सगळी पिकेच करवसुलीपोटी जप्त करी. कर न दिल्यास लोकांना वेठबिगार (रूढभारोढी) करण्यास भाग पाडी. वेठबिगारीची प्रथा प्रथम या राजानेच सुरू केली. देवमंदिरांची वतने अग्रहार, मठविहारमंदिराची

८. तत्रैव, १८४–५ त.

सम्पत्तीची लूट करण्याचा उपक्रम त्याने सुरू केला. डोईजड करभारामुळे काश्मीरातील ग्रामीण जीवन पूर्णतया उध्वस्त होऊन दारिद्र्याचे साम्राज्य पसरले. केवळ विलास आणि व्यसने भागविण्यासाठीच पैशाची लूट सुरू झाल्यामुळे राज्याचा आर्थिक कणाच मोडून पडला. शंकरवर्म्याने सुरू केलेल्या आर्थिक पिळवणुकीच्या चक्रात काश्मीरी जनता शतकानुशतके पिसली गेली. यानंतर होऊन गेलेल्या कोणत्याही राजाला काश्मीरची घसरलेली ही आर्थिक घडी पुनश्च नीट बसविता आली नाही. बिथरलेल्या प्रजेचे लक्ष अन्यत्र वेधण्यासाठी त्याने उत्तरापथाची मोहीम आखली. त्या मोहिमेत एका चांडाळाच्या बाणाने मर्माहत होऊन शंकरवर्मा मरण पावला.

शंकरवर्म्याचा अल्पवयीन पुत्र गोपालवर्मा, त्याची माता सुगंधा राणीच्या पालकत्वाखाली राज्य करू लागला. सुगंधाराणी अमात्य प्रभाकरदेवावर आसक्त झाली. तिने त्याच्यावर संपत्ती, सत्ता व प्रीतीचा वर्षाव केला. प्रभाकरदेवाने गोपालवर्म्याचा कपटाने काटा काढला आणि राणीने राज्यसूत्रे स्वतःच्या हाती घेतली. शंकरवर्म्याचा वंशज न उरल्यामुळे तिने शूरवर्म्याचा पुत्र निर्जितवर्मा (पंगु) याला दत्तक घेण्याचा विचार केला, परंतु अमात्यांनी पंगूचा पुत्र पार्थ याची राजा म्हणून निवड केली. निर्जितवर्मा पार्थाचा पालक झाला. तंत्रिन या पायदळ सैन्यसंघटनेच्या जोरावर या बापलेकानी अनेकवेळा कटकारस्थाने करून राज्य बळकावले आणि घालविले. त्या काळात तंत्रिनांच्या हाती सर्व सत्ता केंद्रित झाली होती. त्यांच्या मर्जीप्रमाणे वागणाऱ्या व त्याना पैसे पुरविणाऱ्या कोणालाही राजा होता येत होते. एकप्रकारे हे तंत्रिन kingmaker झाले होते.

या काळात रक्तपात, खून, कारस्थाने, कुटिल कारवाया इत्यादी अघोरी कृत्यांना अगदी ऊत आला होता. सुगंधाराणीला कपटाने पकडून ठार करण्यात आले. पार्थाचा पुत्र चक्रवर्मा अत्यंत उन्मत्त, अहंकारी व सत्तालोलुप होता. तंत्रिनांना लाच देऊन त्याने पित्याचे राज्य बळकाविले. पण तंत्रिनांना ठरलेले पैसे न देता आल्यामुळे तो पळून गेला. डामरसामंतांच्या मदतीने त्याने पुनः राज्य काबीज करून भावांच्या कत्तली केल्या. इतकेच नाही तर राज्यप्राप्तीच्या कामी विश्वासाने साह्य केलेल्या डामरसामंताच्याही क्रूरपणे कत्तली केल्या. हजारो तंत्रिनांना कंठस्नान घातले. त्याने डोंब जातीतील नाचणाऱ्या मुलींच्या नादी लागून त्यातील एका नर्तिकेला पट्टराणी केले. या राणीने सर्व उच्च अधिकारांच्या जागी डोंब लोकांच्या नेमणुका केल्या. चिडलेल्या डामरांनी या राजाचा अमानुषपणे वध केला. तेव्हा पार्थाचा दुसरा पुत्र उन्मत्तावन्ति याला मूर्ख मंत्र्यानी

राजा केले. त्याने अत्याचारांची परिसीमा गाठली. हा पापिष्ठ राजा मूर्तिमंत क्रौर्याचा पुतळाच होता. त्याचा मंत्री पर्वगुप्त मनात राज्याभिलाषा बाळगून गुप्त कटकारस्थाने करीत होता. त्याने उन्मत्तावन्तीला बढसल्ला देऊन सर्व राजकुटुंबाची कत्तल करविली, पार्थाचा क्रूरपणे वध केला, त्याने भावांना आणि नातेवाईकांना अन्नपाण्यावाचून तडफडून तडफडून ठार मारले. तो स्त्रियांना नग्न करून त्यांची उघडचावर बेअब्रू करी, त्यांचे अवयव कापून आसुरी आनंद मिळवी. त्यांच्या गर्भाची रचना पाहण्यासाठी गर्भवती स्त्रियांची पोटे फाडी. या राक्षसी वृत्तीच्या नराधमाला अत्यंत हालअपेष्टात मरण आले. त्याच्यानंतर शूरवर्म्याने अल्पकाळ राज्य केले आणि त्यानंतर उत्पल वंशाचा अंत झाला.

(३) कल्हणपूर्वकाल

इ. स. ९६० ते १०८९ या कालखंडात अनेक राजवंशांनी काश्मीरवर सत्ता गाजविली. उत्पल वंशाच्या अंतानंतर कमलवर्धन नामक सेनापतीने राज्यात माजलेली बंडाळी मोडून काढून, योग्य राजा निवडण्यासाठी ब्राह्मण पुरोहितांची सभा बोलाविली. त्यांनी केवळ योगायोगाने तेथे आलेल्या यशस्कर नामक दरिद्री ब्राह्मणाला राजा निवडले. या राजाने न्यायाने कारभार करून प्रजेला काहीसे स्वास्थ्य मिळवून दिले. हा राजाही लल्ला नामक वेश्येच्या आहारी गेला होता. अंतकाळी त्याने स्वतःचा पुत्र संग्रामदेव याला राज्य न देता वर्णट नामक चुलत भावाला दिले. पर्वगुप्त मंत्र्याने वर्णटाचा काटा काढून संग्रामदेवाला गादीवर बसविले, परंतु अल्प काळातच या बालराजाला विश्वासघाताने ठार मारून वितस्तेत फेकून दिले, अशारीतीने यशस्कराचा वंश नष्ट झाला.

पर्वगुप्ताने अनेक कुटिल कारवायांनी बळकाविलेले राज्य पुरे एक वर्षभरही उपभोगले नाही. त्याचा पुत्र क्षेमगुप्त दुबळा, हलक्या मनाचा व स्त्रीलंपट होता. लोहरवंशीय सिंहराजाची कन्या दिद्दा हिच्याशी त्याचा विवाह झाला होता. तो तिच्या इतका आहारी गेला होता की, लोक उपहासाने त्याला 'दिद्दाक्षेम' म्हणू लागले. या सत्तालोलुप, महत्त्वाकांक्षी राणीने अल्पावधीत सारी सत्ता काबीज केली आणि राज्यावर हक्क सांगणाऱ्या महिमन, पाटल सारख्या राजपुत्रांचे पारिपत्य केले. तिची राज्यतृष्णा इतकी राक्षसी होती की, तिने लाचलुच-पतीने कटकारस्थाने करून आपल्या मार्गातील सारे अडथळे दूर केले. काही काळ आपला पुत्र अभिमन्यु याला नामधारी राजा केले. हा राजा अल्पकालातच मरण पावताच तिने नंदीगुप्त, त्रिभुवन आणि भीमगुप्त या तिन्ही नातवांना ठार मारून राज्य बळकाविले. तुंग सेनापती तिचा प्रियकर होता,

त्याच्या तंत्राने ती राज्यकारभार पाहू लागली. तिच्या निर्लज्ज वर्तनाला काही धरबंध राहिला नाही. लोकांनी तुंगाला घालविण्यासाठी चळवळी सुरू केल्या, ब्राह्मणांनी उपोषणे आरंभिली. तिने उपोषण करणाऱ्या ब्राह्मणांना भरपूर लाच चारून त्यांची तोंडे बंद केली. तुंगाच्या नादाने तिने अनेक मंत्र्यांचे खून करविले. मरताना तिचा भाऊ उदयराज याचा पुत्र संग्रामपाल याला तिने राजा केले. पर्वगुप्ताची दिविरवंशाची सत्ता राणी दिद्दाच्या अंताबरोबर लोप पावली.

संग्रामराज लोहर वंशाचा असल्यामुळे काश्मीर मंडलावर यापुढे लोहर-वंशाची सत्ता स्थापन झाली. संग्रामराज समंजस होता तरीही त्याचे आणि तुंगाचे वारंवार संघर्ष होऊ लागले. तुंगाला अधिकारपदावरून खाली खेचण्यासाठी ब्राह्मण–पुरोहित यांनी प्रायोपवेशन आरंभिले. तुंगाने ब्राह्मणांमध्ये भेदनीतीचा अवलंब करून त्यांना लाच देऊन मोठ्या कौशल्याने हे बंड मोडून काढले. तुंगाने भद्रेश्वर नामक कायस्थाला हाताशी धरून अमर्याद अत्याचार सुरू केले. राजाचा घात करण्याच्या एका कटात स्वतः तुंगच भर राजसभेत मारला गेला. संग्राम-राजाने कटाचे सारे धागेदोरे जुळवून तुंगाच्या मुलांना ठार मारले. संग्रामराजाला संपत्तीचा अनावर मोह उत्पन्न होऊन कायस्थ अधिकाऱ्यांच्या साह्याने त्याने प्रजेचा अनन्वित छळ करून संपत्ती जमविण्याचा सपाटा लावला. संग्रामराजाची राणी श्रीलेखा व्यभिचारिणी व सत्तालोलुप होती. संग्रामराजाच्या अंतानंतर तिने राज्याचा वारस हरिराज याचा चेटुक करून काटा काढला आणि सत्ता मिळविण्यासाठी अनेक कट केले, परंतु मंत्र्यांनी तिचा अल्पवयी पुत्र अनन्तदेव याला राजा केले.

राजा अनंतदेव आरंभी अविचारी, व्यसनी व अत्यंत उधळ्या वृत्तीचा होता. रुद्रपालनामक त्याचा स्नेही त्याच्या दुष्कृत्यात सहभागी व मार्गदर्शक होता. राणी सूर्यमतीचा राजाच्या मनावर फार प्रभाव असल्यामुळे त्याने राज्यकारभाराची सारी सूत्रे तिच्या हाती सुपूर्द केली आणि पूर्वायुष्यात केलेल्या दुर्वर्तनाचा पश्चात्ताप होऊन तो आपला सर्व वेळ देवदेवतार्चनात घालवू लागला. राणी सूर्यमतीचे तिचा पुत्र कलश याच्यावर अनन्यसाधारण प्रेम होते. अपत्यप्रेमाच्या आहारी जाऊन तिने राजाला राज्यत्याग करण्यास भाग पाडले, व कलशाला राजा केले. या मुलावरून राजाराणीत पराकोटीचे वैमनस्य उद्भवले. राजा कलशही दुर्व्यसनी, उन्मत्त आणि क्रूर होता. त्यानेही अनंतराजाचा अनंतपरीनी छळ केला. अखेर अनंतदेवाने राजधानीचा त्याग करून विजयेश्वर नगरीतील विजयेश्वर मंदिराचा आश्रय घेतला. त्याने त्याचा खजिना आणि स्वामिनिष्ठ सेवकही बरोबर आणले.

कलशाने ससैन्य विजयेश्वरावर आक्रमण करून ते नगर पूर्णतया जाळून टाकले. राणी सूर्यमतीने केलेल्या कठोर वाक्ताडनाने अत्यंत दुःखी झालेल्या राजाने उरात कटचार भोसकून आत्महत्त्या केली, राणीने सहगमन केले.

राजा अनंतदेवाने कलशाच्या दुराचरणाला विटून मरतेसमयी कलशाचा पुत्र उत्कर्ष याला राजा केले होते; परंतु कलशाने बलपूर्वक सत्ता हस्तगत केली. राणी सूर्यमतीने कलशपुत्र हर्ष यालाही राजगादी स्वीकारण्यास पाचारण केले होते. परंतु कलशाने कारस्थान करून त्यालाही झुलवीत ठेविले. कलश अत्यंत कामलोलुप होता. त्याने राजकुटुंबातील स्त्रिया व स्वतःच्या सुना यांनाही शील-भ्रष्ट केले. त्या काळात तरुण स्त्री-पुरुषांचा विक्रय केला जात असे. वुलीय नामक माणसाने एका तुर्की व्यापाऱ्याकडून ७२ सुंदर मुली कलशाला देण्या-साठी विकत घेतल्या आणि कलशाने त्या अन्तःपुरात ठेविल्या.[९] अत्यंत छंदीफंदी अशा या राजाने मंदिरांची मालमत्ता गिळंकृत केली, ताम्रस्वामी नावाची सूर्याची अतिप्राचीन असलेली ताम्रप्रतिमा फोडली, विहारांतील बुद्धाचे पुतळे फोडले. न्यायनीति झुगारून देऊन, प्रजेची लूट आणि गांजणूक करीत अतिव्यसनांनी रोगजर्जर होऊन तो मरण पावला. त्याच्यानंतर हर्षाच्या हाती राज्याची धुरा आली.

(४) कल्हणाचा काल

कलश राजा जिवंत असताना हर्षाच्या मनात त्याच्याविषयी आत्यंतिक तिरस्कार उत्पन्न करण्याचे दुष्कृत्य मंत्री, विट व विषयलंपट लोक करीत होते. त्यांच्या चिथावणीने हर्षाने कलशाच्या खुनाचाही प्रयत्न केला होता. या उलट नोनक नामक मंत्र्याने हर्षाला विषप्रयोग करण्याचे कारस्थान केले होते. हर्ष राजा झाल्यानंतरही असे कट होतच राहिले. हर्षाला राज्यभ्रष्ट करण्याचे कारस्थान वामन मंत्र्याचा पुत्र क्षेम याने केले, पण ते फसले. हर्षाने सुरुवातीला राज्यकार-भार ठीक चालविला, परंतु अल्पावधीत त्याची बुद्धी भ्रष्ट झाली. कल्हणाचा पिता चम्पक याच काळात हर्षाचा ‘महामात्य’ होता. तो राजाचा एकनिष्ठ सेवक व हितकर्ता होता. विवेकभ्रष्ट राजाचा द्रव्यलोभ पराकोटीचा वाढला. सैन्याच्या निरनिराळ्या विभागात त्याने भरमसाट वाढ केली व हा खर्च भागविण्यासाठी पूर्वीच्या राजांनी मंदिरांना दिलेली अपरंपार संपत्ती ताब्यात घेतली. मंदिरांतील मूर्ती फोडून व त्या वितळवून धातूंची नाणी पाडली. या कामासाठी त्याने ‘देवो-त्पाटन’ या खास अधिकारपदाची निर्मिती केली. उदयराज हा अधिकारी मूर्ती

९. तत्रैव, ५२०–७ त.

भ्रष्ट करण्यासाठी मूर्तीवर मलमूत्र विसर्जन करी, त्यांना रस्त्यातून फरफटत नेले जाई. अगतिक प्रजा उघड्या डोळ्यानी आपल्या श्रद्धास्थानांची ही क्रूर विटंबना पाहात राही. हा राजाही विषयांध असून कामवृद्धीसाठी तो ओंगळ उपाय योजित असे. त्याच्या कामांधतेला मातृतुल्य स्त्रिया, आत्या, काकी इत्यादी नातेवाईक स्त्रियाही बळी पडल्या ज्या स्त्रियांनी त्याला मांडीवर खेळविले होते त्यासुद्धा त्याच्या कामाग्नीत भस्मसात् झाल्या :-

संभोगं भगिनीवर्गे कुर्वता दुर्वचो रुषा ।
निगृहीता च भुक्ता च नागा पुत्री पितृष्वसुः ॥ [१०]

राजाच्या या भीषण दुष्कृत्यांमुळे चिडलेल्या अनेक युवक-युवतीनी त्याला ठार मारण्याचा कट केला. राजाला या कटाचा सुगावा लागताच त्याने अघोर हत्याकांड आरंभिले. देशी सैनिकांवर विश्वास नसल्यामुळे त्याने भरपूर वेतन देऊन असंख्य तुर्की सैनिक पदरी बाळगिले होते. त्यानी अमर्याद कत्तली केल्या. राजाच्या अनाचाराने प्रजा अत्यंत संत्रस्त झाली. राजप्रासादातून भर दिवसा सुवर्णपात्रादी मौल्यवान वस्तूंची लूट केली जात होती. याच काळात भयानक दुष्काळ पडला. प्रजेच्या हालअपेष्टांना पारावार राहिला नाही. लवन्य, डामर, या लढाऊ जमातींनी राज्यसत्ता ताब्यात घेण्याचा प्रयत्न केला. हर्षाने संशयाच्या आहारी जाऊन राजवंशातील सगळ्या माणसांची कत्तल केली. या क्रूर राजाला लवन्य-डामरांची मस्तके धडावेगळी करून भेटीदाखल पाठविली जात असत.[११] हा नरमेध कित्येक दिवस चालला. मल्लराजाचे शूर व धाडसी पुत्र उच्चल आणि सुस्सल यांनी या अराजकाचा फायदा घेऊन राजसत्ता काबीज केली. भिकाऱ्याच्या झोपडीत पळून गेलेला हर्ष सापडला. त्याला कंठस्नान घातले गेले. त्याचा पुत्र भोजराजही मारला गेला.

उच्चलाने काश्मीरचे राज्य घेतले आणि सुस्सल लोहरकोटाचा राजा झाला. अल्पकाळ या भावांनी बऱ्या रीतीने राज्यकारभार केला. परंतु काही दिवसातच या भावात भीषण संदोपसुंदी माजली. हर्षाचा नातू भिक्षाचर याला राजा करण्याच्या कारवाया सुरू झाल्या. संशयपिशाचाने झपाटलेल्या उच्चलाने अगणित लोकांचे प्राण घेतले. उच्चल मोठमोठ्या वीरांमध्ये भांडणे लावून देऊन त्यांची हत्या परस्पर करवीत असे. राज्यलोभी मंत्र्यांनी गुप्त मसलत करून उच्चलाचा खून केला. आणि त्याच्या नग्न प्रतिमेची विटंबना केली. खुनी रड्डु अमात्य, एक दिवस राजा झाला. त्यानंतर गर्गचन्द्र या शूर अमात्याने बंडाळी

१०. तत्रैव, ११४८-७ त. ११. तत्रैव, १२४५-७ त.

मोडून काढून, राजवध करणाऱ्या लोकांना शासन केले, व सल्हण नामक राजपुत्राला राजा केले. सुस्सलाने राज्य मिळविण्याचे अनेक प्रकार केले, परंतु गर्गचंद्रापुढे त्याची डाळ शिजली नाही. सल्हणही मंदबुद्धी आणि क्रूर होता. त्याने सर्व विरोधकांना ठेचून काढले. याच्या जुलमी राजवटीला लोक त्रासले आणि डामरसामंतांनी भिक्षाचराला राजा करण्याचा घाट घातला. त्यांनी राज्यात बंडाळी करून धान्याची कोठारे लुटली. सर्वस्वाला मुकलेल्या ब्राह्मणांनी प्रायोपवेशने केली, यज्ञामध्ये स्वप्राणांच्या आहुति दिल्या. सुस्सलाने हजारो डामरांची निर्दयपणे कत्तल केली; परंतु त्याला हे बंड मोडून काढता आले नाही. व त्याला राज्यत्याग करणे भाग पडले. अशा रीतीने भिक्षाचराच्या हाती राज्यसूत्रे आली.

भिक्षाचर, मंत्री आणि डामरसामंत यानी राज्याची सारी संपत्ती आपसात वाटून घेतली. सुस्सलाने पुन्हा एकदा हातपाय हालविण्यास सुरुवात करताच भिक्षाचराने तुर्की सैन्याच्या मदतीने त्याचा बीमोड करण्याचा प्रयत्न केला, परंतु अत्याचारांनी पिडलेल्या प्रजेने सुस्सलाला साह्य केले. भिक्षाचराच्या सैनिकांनी सर्वत्र लुटालूट आणि जाळपोळ सुरू केली. सुस्सलाच्या माणसांतही फंदफितुरी माजली होती. भिक्षाचराच्या खुनाच्या प्रयत्नात सुस्सलाचाच खून झाला. भिक्षूने प्रक्षुब्ध डामरांच्यासह राजधानीवर हल्ला केला. परंतु त्याचे लोकही फितुर झाल्यामुळे अखेर त्याचा पराभव झाला.

जयसिंह राजा झाला त्यावेळी सर्व परिस्थिती अत्यंत प्रतिकूल व आणीबाणीची होती. सेवक द्रोही, सैन्य फितुर, मंत्री, सामंत गुप्तपणे शत्रूला सामील आणि सर्व सत्ता डामरांच्या हाती होती. कलहप्रिय काश्मीरमंडळात एका शत्रूचे पारिपत्य करावे तो दुसरा शत्रू डोके वर काढीत होता. राजांनी प्रजेला पिळून गोळा केलेली अपरंपार संपत्ती शत्रू आणि अग्नी यांनी गिळंकृत केली होती. या सगळ्या प्रतिकूल परिस्थितीला राजा जयसिंहाने मोठ्या धैर्याने, शहाणपणाने आणि विवेकाने तोंड दिले. या राजाच्या काळातच कल्हणाने 'राजतरंगिणी' लिहिली, कारण राजाने सर्व विरोधकांचा समूळ उच्छेद करून राज्यात शांतता स्थापन करण्यात यश मिळविले होते. प्रजेचे स्वास्थ्य सुधारीत या राजाने सुमारे २२ वर्षे राज्य केले. कल्हणाच्या राजतरंगिणीत जयसिंह राजाच्या राजवटीचे सविस्तर वर्णन आले आहे.

कल्हणानंतर सुमारे तीनशे वर्षांनी, जोनराजाने 'राजतरंगिणी' याच नावाने काश्मीरचा इतिहास लिहिला आहे. या ग्रंथात जयसिंह राजानंतर होऊन गेलेल्या हिंदू राजांचा आणि त्यानंतरच्या इस्लामी राज्यकर्त्यांचा वृत्तांत आला

आहे. जयसिंह राजानंतर त्याचा पुत्र परमाणुक याला गादी मिळाली. तो मूर्ख, दुबळा, चैनी आणि उद्दाम होता. त्याच्या राजवटीत काश्मीर राज्याची शकले होऊन राजौरी, काश्तवार, जम्मु व तिबेट यांनी स्वायत्तता घोषित केली. परमाणुकचा पुत्र वंतिदेव हा लोहर वंशाचा शेवटचा राजा ठरला. त्याच्यानंतर राजसत्ता बोपदेव, जस्सक, जगदेव इत्यादींच्या हाती फिरत राहिली. जगदेवराजा कर्तबगार निघाला. त्याने राज्यातील बंडाळी मोडून काढली. मंत्र्यांच्या स्वार्थलोलुपतेला आळा बसल्यामुळे चिडलेल्या मंत्र्यांनी राजाला विषप्रयोग करुन ठार मारले, व त्याचा पुत्र राजदेव याला राजा केले. त्यावेळी मल्लवंशीय शूर बलाढ्यचंद्राने अर्धे श्रीनगर ताब्यात घेतले आणि त्याने स्वतः राजा झाल्याचे घोषित केले. त्याने ब्राह्मणांना स्वतःला राज्याभिषेक करण्याची आज्ञा केली असता ब्राह्मणांनी त्याला नकार दिला, तेव्हा त्याने चिडून जाऊन ब्राह्मणांची प्रचंड प्रमाणात कत्तल केली. त्यावेळी प्राण वाचविण्यासाठी ब्राह्मणांनी ब्राह्मणत्व नाकारले आणि त्यातूनच 'न भट्टोऽहम्' ही प्रसिद्ध चळवळ झाली. सैनिक ब्राह्मणांना ठार करण्यासाठी आले की चोहोकडे एकच आक्रोश सुरू होई,

न भट्टोऽहं न भट्टोऽहं न भट्टोऽहं इदं वचः ।
अश्रूयतापि भट्टेभ्यः निर्दिष्टे भट्टलुण्ठने ॥ [१२]

राजदेवाचा पुत्र संग्रामदेव याच्या काळातही अंतर्गत यादवी युद्धे चालू होती. पृथ्वीराज, लक्ष्मण, सिंहदेव हे राजे काही काळ सत्ताधीश झाले. लक्ष्मणाच्या काळातच कज्जल नामक तुर्काने काश्मीरवर आक्रमण केले, या युद्धात राजा मारला गेला. सिंहदेवाचाही खून झाला. सुहदेव या मूर्ख राजाच्या काळात भौट्टांच्या शत्रूंनी रिंचनाच्या पित्याचा खून केला. त्याचा सूड उगविण्यासाठी रिंचन काश्मीर राज्यावर चालून आला. अशाप्रकारे तुर्क आणि भुट्टो या दोघांकडून प्रजेचा छळ सुरू झाला. पर्वतप्रदेशात पळून गेलेल्या काश्मीरींना रिंचनने गुलाम म्हणून विकले, मंगोलियन लोकांचीही वारंवार आक्रमणे होऊ लागली आणि काश्मीरचे भक्कम आणि दुर्गम दरवाजे आक्रमकांना खुले झाले.

रिंचनने त्याचा प्रतिस्पर्धी रामचंद्र याला ठार मारून त्याची कन्या कोटादेवी हिच्याशी विवाह केला. त्याने राज्यसूत्रे हाती घेऊन शांतता स्थापण्याचा प्रयत्न केला. कोटादेवी हिंदू असल्यामुळे त्याने हिंदू होण्याचे ठरविले, परंतु ब्राह्मण-पुरोहितांनी त्याला हिंदू करण्याचे नाकारले तेव्हा त्याने इस्लाम धर्म स्वीकारला. पुत्र हैदर आणि कोटाराणी यांचा रक्षक म्हणून त्याने शाहमीर या मुसलमानाची

१२. जोनराजकृत, 'राजतरंगिणी' श्लो. ८४

अनुक्रमणिका

नेमणूक केली. रिंचनच्या खुनाचे गुप्त प्रयत्न चालू होतेच. एका भौट्ट स्त्रीच्या खड्गाने जखमी होऊन त्यातच त्याचा अंत झाला. शाहमीरने हैदरला राजा म्हणून घोषित न करता स्वतःच राज्य बळकाविण्याचा मनसुबा रचिला. उदयनदेवाला त्याने नामधारी राजा केले. सत्तापिपासू कोटाराणीने उदयनदेवाशी विवाह केला. अल्पावधीतच तिने खोरिंचन नामक भुट्टोला राजा करून ती त्याच्याशी विवाहबद्ध झाली. तिची राज्यतृष्णा इतकी जबर होती की तिने प्रत्यक्ष पुत्राचा अधिकार डावलून आणि सर्व विरोधकांना ठेचून काढून स्वतःच सत्ता बळकाविली. शाहमीराला पकडण्याच्या प्रयत्नात ती स्वतःच पकडली गेली, तरीही, त्या स्वैरिणी राणीने शाहमीराला विनंती केली की 'मी तुझी राणी होऊन राज्योपभोग घ्यावयास तयार आहे.'

सिंहासने मया साकं श्रिया साकं मनोरसि ।
क्षमयासह चित्ते मे राज्ञी निविशतां स्वयम् ॥[13]

शाहमीराने राणीशी एक रात्र विलासोपभोग घेतला आणि तिला बंदीत टाकले. कैदेतच तिचा आणि तिच्या राक्षसी महत्त्वाकांक्षेचा अन्त झाला; व तिच्या अन्ताबरोबरच अतिप्राचीन काळापासून चालत आलेल्या हिंदू राजवटींचाही अंत झाला.

काश्मीरमंडलात होऊन गेलेल्या राजवंशांचा हा प्रदीर्घ इतिहास राजांच्या उत्कर्षापकर्षाचा इतिहास आहे, तसाच तो काश्मीरी जनतेच्या अनेक शतकांच्या पीडित, दलित जीवनाची करुण आणि हृदयद्रावक अशी प्रदीर्घ शोककथा आहे. या इतिहासवृत्तात त्या त्या काळातील जनजीवनाची कित्येक वैशिष्ट्ये व्यक्त झाली आहेत. त्यांच्या जीवनाचा हा शब्दपट वाचीत असता जे ठळक स्वभावविशेष ध्यानात येतात, त्यावरून काश्मीरच्या सार्वत्रिक इस्लामीकरणाची कारणेही स्पष्ट होत जातात. कल्हणाने ठायी ठायी व्यक्त केलेली मते तत्कालीन जनमानसाच्या प्रवृत्तीवर प्रकाश टाकणारी आहेत. या इतिहासवृत्तांतावरुन काश्मीरची सामाजिक, धार्मिक, आर्थिक आणि राजकीय परिस्थिती लक्षात येते. आणि काश्मीरी जनतेला इस्लाम धर्म दिलासा देणारा, न वरदानस्वरूप का वाटला असावा याची कारणपरंपराही स्पष्ट होत जाते.

या कारणपरंपरेचा शोध घेण्यापूर्वी काश्मीरच्या भौगोलिक रचनेची वैशिष्ट्येही विचारात घेणे आवश्यक आहे. या देशाची भौगोलिक रचना या देशाला भारतापासून किंबहुना उर्वरित जगापासून विभक्त करणारी आहे, दुर्गम, हिममय

१३. तत्रैव, श्लो. ३०३.

पर्वतराजीत वसलेला काश्मीर देश त्या काळात सगळ्या जगापासून जवळजवळ विलगच पडला होता. काश्मीरची प्रवेशद्वारे म्हणजे दुर्गम पर्वतातील उत्तुंग शिखर-श्रेणींमध्ये असलेल्या खिंडी राजांच्या आधिपत्याखाली असत, त्यामुळे सामान्य लोकांना बाह्य जगताशी संबंध ठेवणे अशक्य होई. भारतात सतत चाललेल्या राजकीय, धार्मिक इत्यादी स्थित्यंतरांचा परिणाम न होण्याचे प्रमुख कारण ही निसर्गनिर्मित प्रादेशिक दुर्गमता. बाहेरून क्वचित् चिनी वा भारतीय यात्रेकरू या प्रदेशात येत, भारतातून अनेक ज्ञानार्थी विद्यार्थी काश्मीरच्या सुप्रसिद्ध विद्यापीठात ज्ञानसंपन्न होण्यासाठी येत; आणि अनेक शास्त्रात पारंगत होऊन भारतात परत जात. काश्मीरला प्राचीन काळी 'शारदेचे निवासस्थान असलेला देश' अशी सार्वत्रिक ख्याती लाभली होती. परंतु ही ज्ञानगंगा केवळ उच्चवर्णीय लोकांपर्यंतच जाऊन पोहोचली होती.

उर्वरित भारतातील मध्ययुगीन सामान्य जनांप्रमाणे काश्मीरी लोकही अज्ञानी, अशिक्षित आणि गतानुगतिक आचारविचार मानणारे होते. ज्ञानाच्या अभावाबरोबरच या लोकांचे नजरेत भरणारे वैशिष्ट्य, त्यांची अत्यंत लवचिक आणि बव्हंशी परिवर्तनशील धार्मिक प्रवृत्ती. भारतात ज्या धार्मिक निष्ठांचे प्राणपणाने जपणूक करण्याचे प्रयत्न केले जात तसे प्रयत्न काश्मीरच्या इतिहासात केल्याचे दिसून येत नाही. काश्मीरी लोकांची स्वभाववृत्तीच मुळी लव्हाळ्या-सारखी प्रवाहाबरोबर, वाकणारी होती. अगदी आरंभीच्या इतिहासातही हीच वृत्ती दिसून येते. अतिप्राचीन काळी काश्मीरी लोक शिवोपासक व नागपूजक होते. अशोक, कनिष्क, मेघवाहन, नागार्जुन इत्यादी राजांनी बौद्ध धर्माचा खूप प्रसार केला. बौद्ध धर्माचा प्रभाव पुढे ७ व्या शतकात कमी झाला तरी काश्मीर मध्ये शैव, वैष्णव इत्यादी संप्रदाय आणि परंपरागत हिंदुधर्माचा प्रभावही जनमनावर टिकून राहिला होता. वास्तविक अर्थाने बौद्ध आणि हिंदू हे दोन्ही धर्म एकमेकात मिसळून जाऊन ते संमिश्र रूपाने समाजजीवनात रूढमूल झाले होते. काश्मीरी लोकांची धर्मप्रवृत्ती अशा अर्थी परिवर्तनशील होती की, जुन्या-नव्या विचारप्रणालींशी मिळते घेण्याचा गुण या लोकात होता. आरंभी तेथे नागपूजा प्रामुख्याने रूढ होती. त्यानंतर समाजात ब्राह्मणांना सर्वोच्च स्थान प्राप्त झाल्यानंतर नागपूजा मागे पडून शैव, शक्ती, वैष्णव ही दैवते आराध्य ठरली. बौद्ध मताचा प्रभाव आणि प्रसार वाढल्याबरोबर बोधिसत्त्व आराध्यदैवत झाले. हिंदूंच्या दशावतारात बुद्धाला स्थान मिळाले ते प्रथम काश्मीरातच ! काश्मीर बौद्ध धर्माची शिकवण देणारे प्रमुख केन्द्र बनले. अनेक बौद्ध विद्वान् येथे राहून बौद्ध तत्त्वज्ञानाचा अभ्यास करू लागले.

साधारणत: ज्या धर्माचा राजा समर्थक असे त्या धर्ममताचा प्रभाव जनमानसावर अधिक असे. एक विशेष लक्षात घेण्याजोगी गोष्ट म्हणजे हे राजे बव्हंशी धर्मांध नव्हते. बौद्ध धर्मीय राजे विहार, स्तूप व बौद्धमंदिरे बांधीत त्याचप्रमाणे शिव, विष्णू, सूर्य, इत्यादी हिंदू देवतांचीही देवालये बांधीत, मंदिरांना देणग्या, भूमी देत असत. ब्राह्मणांना अग्रहार, भूमी, गाई दान देत असत. हिंदू राजे मंदिराबरोबरच बौद्ध विहार, स्तूप, चैत्य बांधीत व त्याना मुक्तहस्ताने द्रव्यसाहाय्य करीत. कर्कोट वंशाच्या राजकीय अस्तानंतर बौद्ध धर्माचा प्रभाव काहीसा कमी झाला तरी या धर्माला पूर्वीप्रमाणेच राजाश्रय मिळत राहिला. आजही काश्मीरच्या काही भागात या धर्माचे अनुयायी आहेत.

काश्मीरच्या इतिहासात म्लेंच्छांचा उल्लेख अनेकवार येतो. हे म्लेंच्छ अन्यधर्मीय असले तरी ते इस्लामधर्मीय नव्हते, अर्थात् अन्य धर्मियांची वस्ती प्राचीन काळापासून तेथे होती असे दिसते. आद्यगुरु श्रीशंकराचार्यांनी सगळ्या भारतात तसाच काश्मीरमध्येही धर्मप्रसार केला होता. आणखी एक लक्ष्यात घेण्याजोगी गोष्ट अशी की, प्राचीन काळापासून येथे राजकीय संघर्ष, लढाया, सर्वसंहारक राजकीय उलथापालथी होत राहिल्या तरी धार्मिक संघर्ष झाले नाहीत. काही राजांनी बौद्धांच्या कत्तली करून त्यांचे विहार जाळले, काहींनी ब्राह्मणांच्या भीषण कत्तली केल्या तरी अशा रक्तपातांचे कारण धार्मिक नसून केवळ राजकीय होते. परिस्थितीशी मिळते घेण्याची आणि प्रभावी सतापुढे मान तुकविण्याची या लोकांची ही सामान्य प्रवृत्ती काश्मीरचे शांततापूर्ण मार्गाने इस्लामीकरण होण्याचे प्रमुख कारण आहे. अर्थात् प्राचीन काळापासून हिंदू राजांनी काश्मीरी जनतेला जुलमाच्या चक्रात पिळून काढले होते. दारिद्र्याच्या गर्तेत पिचत ठेविले होते, कराच्या ओझ्यांनी त्यांचे जीवन दडपून टाकले होते. शतकानुशतकांच्या या भयानक शोषणातून वाचविणारा इस्लामधर्मीय सुलतान जैनुलाब्दीन बडशाह त्यांना आत्मीय वाटला असल्यास नवल नाही. वास्तविक या प्रदेशात प्रतिकूल निसर्गाला सतत तोंड देण्याचे दिव्य येथील लोकांना करावे लागते, आपले अस्तित्व टिकविण्यासाठी निसर्गाशी सदैव झुंज द्यावी लागते, त्यामुळे येथील लोक झुंजार वृत्तीचे असायला हवेत. तसे हे लोक अत्यधिक सहनशील आहेतही. पहाडातून राहणाऱ्या टोळ्या शूर व धाडसी म्हणूनही नावाजल्या आहेत; परंतु अज्ञानाचा शाप त्याना कायमचा असल्यामुळे त्यांनाही राजकीय अत्याचारांपुढे नमते घ्यावे लागले. खश, दरद या लढाऊ टोळ्या क्रूर, धाडसी व उन्मत्त होत्या. त्यांनी क्वचित् बंडाळ्या करण्याचा प्रयत्न केला, तरी ते त्यात फारसे सफल झाले नाहीत. अशा बंडाळ्यांचे परिणामही सामान्य जनतेलाच भोगावे

लागत. राज्यात अशांतता माजविणे, रक्तपात, लूटमार आणि जाळपोळ करणे या कृत्यांतच बलिष्ठांची शक्ती खर्च होत असे.

समाजात सर्वमान्य गणला गेलेला व प्रतिष्ठा मिळविलेला ब्राह्मण वर्गही राज्यकर्त्यांचे धार्मिक अत्याचार उघड्या डोळ्यांनी पहात राही. उच्चवर्णीय ब्राह्मण--पुरोहित राज्यकर्त्यांवर दडपण आणण्यासाठी प्रायोपवेशनासारखे उपाय योजीत असत परंतु ते बहुधा राजकीय हेतु सफल व्हावेत यासाठीच ! धर्म-रक्षणाची जबाबदारी प्रामुख्याने त्यांच्यावर त्या ब्राह्मणवर्गाने राजांना स्वकर्तव्याची जाणीव करून दिली नाही, उलट राजांच्या कुटिल कारस्थानात प्रत्यक्षाप्रत्यक्षपणे त्यांना साथ देऊन, लाचलुचपतीला बळी पडून राजांच्या आणि राज्याच्या अधःपाताला हातभारच लावला असे म्हणावे लागते. ' न भट्टोऽहं ' अशी घोषणा करून या वर्गाने जीव वाचविण्यासाठी इतकी नामुष्की पत्करली आणि तो वर्ग अखेर इस्लामला शरण गेला. जनजागृतीची जबाबदारी समाजातील सुशिक्षित विचारवंतांवर पडत असते. काश्मीर राज्यात अनेक विद्या आणि शास्त्रे यात पारंगतता मिळविलेले विद्वान् व पंडित यांची निपज सातत्याने होत होती, असे संस्कृत साहित्यशास्त्राचा इतिहास पाहिला असता दिसून येते, परंतु हा ज्ञानसंपन्न वर्गही सामान्य जनांपासून अलग व पूर्णतया तटस्थ राहिल्याचे दिसते. या विद्वानांना राजसभेत राजाश्रय मिळत असे, परंतु राज्यात सतत माजलेल्या अराजकाची दखल त्यांनी कधीच घेतल्याचे दिसत नाही. रुद्रट, वामन, उद्भट, आनंदवर्धन, मम्मट इत्यादी थोर ग्रंथकार साहित्यशास्त्रविषयक सूक्ष्मातिसूक्ष्म चर्चा व तत्त्वचिंतन करण्यात गढून गेलेले दिसतात. समाजाच्या दयनीय परिस्थितीच्या अस्पष्ट छायासुद्धा त्यांना स्पर्श करू शकल्या नसाव्या इतकी अलिप्तता त्यांच्या ग्रंथावरून दिसून येते. किंबहुना राजकीय परिस्थिती इतकी भीषण व दुःखदायक असताना या विद्वानांनी ज्या तटस्थ मनोवृत्तीने इतके श्रेष्ठ ग्रंथ रचिले त्या मनोवृत्तीचे आश्चर्यच वाटते. ब्राह्मण आणि सुशिक्षित वर्ग अशा रीतीने अलिप्त राहिल्याने काश्मीरी जनतेच्या धर्माला परित्राण राहिले नाही.

सामान्य काश्मीरी जनता कमकुवत मनाची, अज्ञानी असल्यामुळे शतकानुशतके तिच्यावर होत असलेले अन्याय, अत्याचार तिने निमूटपणे सहन केले असावेत. ही जनता राजकीय घडामोडी, संघर्ष याविषयी उदासीनच असे. प्रजेचे दडपण आल्यामुळे राजांनी अथवा मंत्र्यांनी शासनव्यवस्थेत बदल केला, असे घडलेले दिसत नाही. अन्याय्य, भीषण करांच्या ओझ्याखाली सतत चिरडली जात असता, भयानक दारिद्र्यात पिचत असताही त्याविरुद्ध प्रतिकारार्थ कोणीही

बलदण्ड उभा राहिला नाही. त्यांची धार्मिक श्रद्धा बळकट असावी तर तसेही दिसत नाही; कारण राजे महाराजे आणि त्यांचे हस्तक मंदिरांची संपत्ती गिळंकृत करीत, मूर्तीची मोडतोड करून त्यातील सोनेचांदी काढून घेत, श्रद्धास्थानांची घोर विटंबना करीत, तरी या धार्मिक अत्याचारांची प्रतिक्रिया जनतेच्या विरोधात होत नव्हती. अशा कृत्यांनी त्यांच्या धार्मिक भावना दुखावल्या जात नसत असे नाही, पण प्रतिकार करण्याचे त्राणच या दारिद्र्याशी झगडत असलेल्या जनतेत राहिले नव्हते. या अत्याचारांनी त्याना दुःख होत असले तरी त्यांची मने पेटत नसत.

सत्ताधारी सत्ता व संपत्ती यानी धुंद झाले होते, श्रीमान् स्वार्थलोलुप व भोगलोलुप बनले होते. ब्राह्मणादी वर्ग स्वार्थवंश होऊन अग्रहार-दाने मिळविण्यात व टिकविण्यातच पुरुषार्थ मानीत होते. कल्हणाने अशा ब्राह्मणांची अत्यंत कठोर शब्दात निर्भर्त्सना केली आहे.[१४] उच्चभ्रू समजले जाणारे ब्राह्मण इतके नीति-भ्रष्ट झाले होते की, त्यांचे धर्माचरण नीति व पावित्र्याच्या कल्पना सुवर्णाच्या चकचकाटाने पार बदलून जात. राणी दिद्दा व तुंग यांचा व्यभिचार पराकोटीला गेले. तेव्हा ब्राह्मणांनी तुंगाला घालविण्यासाठी प्रायोपवेशन आरंभिले, परंतु द्रव्याची लाच खाऊन ब्राह्मणांनी तुंगाविरुद्ध आवाज उठविण्याऱ्या गरीब जनतेला तोंडघशी पाडले; आणि या बंडात सामान्य लोक ठार मारले गेले. ब्राह्मणांची नीति-मत्ता ढळली होती, राजे भोगविलासात मग्न झाले होते. अधिकारी वर्ग सत्तांध आणि अत्याचारी बनला होता. राजस्त्रिया स्वैरिणी बनून राजकारण करीत होत्या. राण्या, मंत्री व अन्य अधिकारी यांचे उघड उघड अनैतिक संबंध असत. पापाचरण आणि स्वेच्छाचार समाजाच्या सर्वच थरात सर्वव्यापी होऊन राहिला होता. ११ व्या शतकात होऊन गेलेल्या महाकवी क्षेमेंद्राने 'देशोपदेश—नर्ममाला' या उपरोधपर काव्यात समाजाच्या अधःपाताचे मोठे मार्मिक व बोलके चित्रण केले. राणी सुगंधा, श्रीलेखा, दिद्दा, कोटा या सर्व राण्या व्यभिचारणी होत्या. श्रीलेखा सत्तामदाने पोटच्या गोळ्याच्या जिवावर उठली तर दिद्दाराणीने तिघा नातवांना अघोरी उपायांनी ठार मारले. या कृत्यांची कोणाला घृणा वाटत नसेल असे नाही परंतु त्यांचा प्रतिकार करण्याचा प्रयत्न कोणी केला नाही. पीडित जनतेला स्वतःच्या दुःखांपुढे नीति अनीतीचा विचारही सुचला नसेल.

जनमानसातील धर्मश्रद्धा आणि नीतिमत्ता ढळली होती. अज्ञान अंधश्रद्धांचा प्रभाव आणि रूढींचे प्राबल्यही त्यांच्या मनावर सत्ता गाजवीत

---

१४. कल्हणकृत राजतरंगिणी. ४०३–४४२. त. ५.

होते. 'ना राजा विष्णुः पृथिवीपतिः' ही सनातन काळापासून चालत आलेली श्रद्धा कायम असल्यामुळे राजा कितीही जुलमी, व्यसनी व दुर्वर्तनी असला तरी तो पूज्य मानण्याची लोकांची रीत होती. ब्राह्मण पापाचरण करीत तरीही ते देवतास्वरूप व पूज्य मानले जात. पापकर्मांनी हात धुणारे ब्राह्मण राजांची यज्ञयागादी धार्मिक कृत्ये करीत. अभिचार, चेटुक, जारणमारण विद्या, जादुटोणा यांचा प्रयोग राजकारणात आणि जनजीवनात सर्रास केला जात असे. तारापीडाने चंद्रापीडाला अभिचाराने ठार मारले. दिदाराणीने तिन्ही नातवांना चेटुक करून त्यांचे प्राण घेतले. खार्खोट विद्यासारख्या जादुटोण्याच्या विद्याही प्रचारात होत्या, व त्यावर लोकांचा विश्वासही होता. शुभाशुभ, शकुनापशकुन यांवरही लोक विश्वास ठेवीत. मातृगुप्त राजा होण्यासाठी काश्मीरमध्ये गेला त्यावेळी त्याला अनेक शुभशकुन झाले. ज्योतिषावरही लोकांचा विश्वास होता. अद्‌भुत चमत्कार, शापवाणी यांच्यावरही जनता विश्वास ठेवीत असे. चंकुण मंत्र्याजवळ पुराचे पाणी हटविणारा अद्‌भुत मणी होता. राणी सूर्यमतीने सती जाताना सर्व विरोधकांना शाप दिला होता. या खेरीज काश्मीरी राजे व प्रजा यांच्या हाडीमासी दैववादाचा रोग खिळला होता. राजे दुर्वर्तनी होतात ते केवळ दुर्दैवानेच ! असे निराशाजनक उद्‌गार कल्हणानेही काढले आहेत.

काश्मीरी जनतेची धार्मिक, सामाजिक आणि नैतिक अधोगती झाली होती. तद्वत् राजकीय परिस्थिती वारंवार बिकट होऊन तिला जीवन असह्य करून टाकीत होती. खून, रक्तपात, राजवध, बंडाळ्या यांचे सत्र शतकानुशतके चालले होते आणि त्या भडकलेल्या हवनकुंडात काश्मीरी प्रजेच्या आहुती पडत होत्या. कटकारस्थाने, कुटिल कारवाया यांचा काश्मीरच्या राजकारणात सुळसुळाट झाला होता. सत्तालोलुपता व स्वार्थपरायणता पराकोटीला गेली होती. काश्मीरमध्ये झालेली बंडे, राजकुटुंबीय, डामर, सामंत, मंत्री यांनी केलेली होती. राज्यातील अस्थिरतेचे मुख्य कारण राजे, स्वैराचारी, लहरी, विलासी आणि सत्तालोलुप होते, मंत्री व अधिकारीवर्ग लाचखाऊ, स्वार्थी होता. राजांचे सेवकमात्र बहुधा इमानी असत. जनतेप्रमाणेच सेनापती व सैनिक यांच्या राजनिष्ठा ठिसूळ होत्या. सैन्यात सदैव फंदफितुरी आणि बेदिली माजत असे. विजयी राजाचा पक्ष सैन्य उचलून धरी, पराभूत राजाचा विश्वासघात करी. हर्षराजा आश्रयासाठी भिकाऱ्याच्या झोपडीत लपला असता त्याची लपण्याची जागा अशाच धनलोलुप सैनिकाने दाखविली. शासनव्यवस्थेत महत्त्वाची उलथापालथ करणारे लवन्य - डामर, तंत्रिन् एकांग,

कायस्थ, यांच्या हातात अमर्याद सत्ता असे. डामर वस्तुतः शेतीचा व्यवसाय करणारा जमीनदारांचा वर्ग. हे मोठमोठी सैन्ये बाळगीत. त्यांचे स्वतःच्या मालकीचे प्रासाद, दुर्ग, कोट असत. अंतर्गत कलहाचा फायदा उठवून हे लोक सत्ता काबीज करीत, संपत्ती मिळवीत, आणि राजावर वर्चस्व गाजवीत. तंत्रिन् ही सैनिकी संघटना होती तर एकांग हे राजाचे शरीररक्षक असत. या सर्वच संघटनांचे सैनिक व नायक स्वार्थी, द्रव्यलोलुप व क्रूर होते. राजाला गादी मिळवून देणे आणि त्याने ठराविक द्रव्य न दिल्यास त्याला राज्यभ्रष्ट करणे हा खेळ सदोदित चाले. या खेळाचे सूत्रधार हे संघटनानायकच असत. कायस्थ अधिकाऱ्यांच्या हाती प्रामुख्याने राज्याच्या आर्थिक नाड्या असत, ते राजा आणि प्रजा सर्वांनाच उसाच्या कांड्याप्रमाणे पिळून काढीत आणि स्वतः गब्बर होत. महाकवी क्षेमेन्द्राने ‘कलाविलास’ या उपहासकाव्यात या कायस्थांचे मोठे मर्मभेदक, रेखीव व्यक्तिचित्र रेखाटले आहे. त्यावरून त्यांच्या कुटिल कारभाराची कल्पना येते. राजे त्यांच्या दुष्कृत्यांना लपविण्यासाठी मठमंदिरे, विहार बांधवीत त्यांना देणग्या देत. यज्ञयागादिक धार्मिक कृत्ये करीत आणि जनमनात प्रतिष्ठा मिळविण्याचा प्रयत्न करीत. लोकांच्या धर्मभोळेपणाचा फायदा घेऊन धार्मिक दांभिकतेचे प्रदर्शन करीत.

काश्मीरमध्ये सर्वत्र अश्रद्धा, अविश्वास आणि अस्थिरता यांनी युक्त असे वातावरण असता भारताच्या वायव्य दिशेकडून इस्लामधर्म घोडदौड करीत आगेकूच करीत होता. काश्मीर प्रवेशाची सर्वद्वारे बंद असल्यामुळे इस्लाम धर्माबाबतच्या अनेक खऱ्याखोट्या, बऱ्यावाईट कल्पना काश्मीरींच्या मनात आशा पालवीत होत्या. बाराव्या शतकाच्या आरंभापासून या धर्माने प्रभावित झालेल्या लोकांनी इस्लामचा स्वेच्छेने स्वीकार करण्यास सुरुवात केली. अशा परिस्थितीत या धर्माच्या प्रसाराला विशेष विरोध झाला नाही, यात काहीच नवल नाही. कोटाराणीला बाजूस सारून शाहमीरने राजगादी बळकाविली त्याचे जनतेला काही वाटले नाही. पुढे होऊन गेलेला बुतशिकन सिकंदर जसा मूर्तिभंजक होता, तसेच हर्षराजा, शंकरवर्मा हेही मूर्तिभंजक राजे होते. मोगलांच्या वंशात पिता, बंधु यांचे खून करून राज्य बळकावण्याची परंपरा सुरू झाली होती, तीच परंपरा कितीतरी शतके अगोदर काश्मीरच्या हिंदू राजवंशांतून चालत आलेली होती.

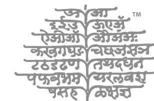
या सर्व अराजकाच्या वातावरणात कसेतरी जीवन जगणाऱ्या सामान्य जनतेची मनःस्थिती ‘ना खंत ना खेद’ या स्वरूपाची होती. लोकांची निष्क्रियता, भीरुता, स्वाभिमानशून्यता, मनस्वी दारिद्र्य आणि अगतिकता त्यांच्या अधोगतीला





कारणीभूत झाल्याचे दिसते. त्यांच्या जीवनातील जणू सारी श्रद्धास्थाने ढासळून गेल्यामुळे, नवीन धर्म सुखस्वास्थ्याचे प्रकाशकिरण दाखवील अशी आशा त्यांच्या मनात उदित होऊन काश्मीरी लोक इस्लाम धर्माकडे आकर्षित झाले. शाहमीर आणि नंतरच्या काही सुलतानांनी काश्मीरींना काहीसे सुख व स्वास्थ्याचे जीवन मिळवून दिले आणि शेंकडो वर्षे हिंदू राजांच्या काळात दलित जीवन जगणाऱ्या या लोकांना इस्लाम धर्म हे ईश्वरी वरदान वाटल्यास त्यात काहीच आश्चर्य नाही. जेथे मनाचा आणि स्वत्वाचा समतोल ढळतो, तेथे धर्म, संस्कृती, स्वतंत्रता आणि स्थैर्य, सुखस्वास्थ्य या सर्वस्वालाच मुकावे लागते. काश्मीरात होऊन गेलेल्या हिंदू राजवंशाचा हा प्रदीर्घ कालीन इतिहास हेच सूर्यप्रकाशासारखे सत्य सांगत आहे. या इतिहासापासून वर्तमानकालालाही खूप शिकण्याजोगे आहे. आजच्या या अस्थिर, अश्रद्धाळू, स्वाभिमानशून्य आणि भ्रष्टाचाराने स्खलित झालेल्या समाजजीवनाला, काश्मीरचा हा उत्थानपतनाचा शोकपर्यवसायी, करुण इतिहास धोक्याचा लाल दिवा दाखवीत आहे.

◆ ◆ ◆





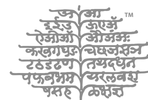
डॉ. रा. भा. पाटणकर

क्रोचेचे सौंदर्यशास्त्र : ६ :

[इस्थेटिकच्या सातव्या प्रकरणात मानवी आत्म्याच्या व्यवहारात्मक बाजूत अंतर्भूत झालेल्या उपयुक्त (द सिम्प्ली यूज्फुल ऑर इकॉनॉमिकल) व नैतिक (द मॉरल) या पातळ्यांमधील संबंधाचे विवेचन आलेले आहे; आणि आठव्या प्रकरणात क्रोचेने असे दाखविले आहे की मानवी आत्मिकतेला प्रातिभ ज्ञान, संकल्पनात्मक ज्ञान, उपयुक्तता व नैतिकता या चार अंगांखेरीज आणखी एखादे अंग नसते. या दोन प्रकरणांमधील विषय सौंदर्यशास्त्राच्या दृष्टीने प्रस्तुत नसल्यामुळे त्यांची येथे चर्चा करण्याचे कारण नाही. आपण एकदम इस्थेटिकच्या ९ व्या प्रकरणाकडे वळणार आहोत.]

सौंदर्यशास्त्रावरील पुस्तकांमध्ये कलेच्या लक्षणांची (कॅरेक्टर्स) लांबलचक यादी देण्याचा प्रघात आहे. कला ही एक आत्मिक क्रिया (ॲक्टिव्हिटी) असून तिचे स्वरूप ज्ञानात्मक, त्यातही प्रातिभ-ज्ञानात्मक असते हे ज्याला ठाऊक आहे त्याला कलेच्या लक्षणांच्या वर निर्देशिलेल्या याद्यांमध्ये नवीन असे काहीच सापडायचे नाही असे क्रोचे सांगतो. कोणत्याही गोष्टीच्या स्वरूपाचा विचार करायचा झाल्यास ती कोणत्या महाजातीत (जीनस) व जातीत (स्पिसिज) मोडते हे बघावे लागते; आणि त्याखेरीज तिची स्वतःची अशी जी खास वैशिष्ट्ये आहेत त्यांचा शोध घ्यावा लागतो. या तीनही प्रकारात मोडणारी कलेची सर्व लक्षणे आता आपल्याला माहीत आहेत. याच लक्षणांसाठी लोकांनी वेगवेगळे शब्द जरी वापरले असले तरी त्यांना जे म्हणायचे असते ते आपल्यापेक्षा वेगळे नसते. उदा० कला ही ज्या महाजातीत मोडते तिच्या लक्षणांमध्ये एकता (युनिटी), अनेकतेतील एकता (युनिटी इन व्हरायटी), प्रसाद किंवा सुगमता (सिम्प्लि-सिटी), इ० चा उल्लेख करण्यात येतो. तिच्या जातीच्या लक्षणांमध्ये सत्य (ट्रुथ), आत्मनिष्ठा (सिन्सिरिटी) इ० ची गणना होते. याखेरीज कलेची स्वतःची अशी जी खास वैशिष्ट्ये आहेत त्यात जिवंतपणा (लाइफ, ॲनिमेशन) वैशिष्ट्यपूर्णता (इंडिव्हिज्युॲलिटी) इ० चा निर्देश होतो. आता क्रोचेचा दावा असा की ही

अनुक्रमणिका





लक्षणे व त्याने आतापर्यंत सांगितलेली लक्षणे (आत्मिकता, ज्ञानात्मकता, प्रातिभज्ञानात्मकता) यांच्यात केवळ शाब्दिक भेद आहे. पण हा दावा पूर्णपणे मान्य करता येईल असे वाटत नाही. सर्व आत्मिकता अनेकतेतील एकतेच्या स्वरूपाची असल्याने या दोन गोष्टींमध्ये एकरूपता आहे हे पटते. कला ज्या जातीत मोडते तिचे गुण म्हणून क्रोचेने सत्य व आत्मनिष्ठा यांचा निर्देश केला आहे. पण या गोष्टींचा क्रोचेच्या यादीतील ज्ञानात्मकतेशी काय संबंध आहे हे त्याने स्पष्ट केलेले नाही. या दोन गोष्टीत एकरूपता असते हे पटत नाही. कलेचे स्वतःचे असे जे गुण क्रोचेने निर्देशिले आहेत त्यात वैशिष्ट्यपूर्णता हा गुण आहे. प्रातिभज्ञानाचा आकार वैशिष्ट्यपूर्णता हा असल्याने प्रातिभज्ञान व वैशिष्ट्यपूर्णता यांच्यात फार निकटचा संबंध आहे हे निःसंशय.

मानवाच्या आत्मिकतेचे चार पैलू क्रोचेने वेगळे केले असून त्यांच्या पातळ्याही निश्चित केल्या आहेत. कलेची, म्हणजे प्रातिभ ज्ञानाची, पातळी सर्वांत खालची आहे हे त्याने सांगितले आहे. आता प्रश्न असा की प्रातिभ ज्ञानाचे विश्लेषण करून त्यात वेगवेगळे प्रकार आहेत, किंवा पातळ्या आहेत, असे म्हणता येईल का? क्रोचेचे स्पष्ट मत असे की प्रातिभज्ञानाचे आणखी विश्लेषण करणे, त्यात पातळ्या किंवा प्रकार आहेत असे दाखविणे अशक्य आहे. प्रातिभज्ञानाच्या विषयांचे, म्हणजे आविष्कारांचे, वर्गीकरण होऊ शकते हे खरे; पण त्या वर्गीकरणाला कसलाच तात्त्विक पाया नसतो. प्रत्येक आविष्कार ही एक विशिष्ट गोष्ट असून कोणताही आविष्कार इतर कोणत्याही आविष्काराची जागा घेऊ शकत नाही. ते दोन्ही आविष्कार आहेत या पलिकडे त्यांच्यात कसलीही एकरूपता असते असे मानता येत नाही. आविष्कार ही एक अशी जाती (स्पिसिज) आहे की जी स्वतः महाजाती (जीनस) होऊ शकत नाही. ती स्वतः महाजाती होऊ शकली असती तर तिच्यात जाती व उपजाती आहेत असे म्हणता आले असते; व मग आविष्कारांचे वर्गीकरण करणे शास्त्रशुद्ध ठरले असते. यासाठी आपण एक उदाहरण घेऊ. समजा आपण म्हटले की चतुष्पाद जनावरे ही महाजाती असून कुत्रा ही जाती तिच्यात अंतर्भूत झालेली आहे. पण कुत्र्यांचे प्रकार असतात. म्हणून कुत्रा ही स्वतःच एक महाजाती असून टेरियर, बुलडॉग, स्पॅनियल, अल्सेशियन हे प्रकार म्हणजे या महाजातीत अंतर्भूत झालेल्या जाती आहेत असे म्हणता येईल. याचे कारण असे की एक कुत्रा म्हणून प्रत्येक कुत्र्यात जे गुण असतात त्याखेरीज त्यात इतर काही वैशिष्ट्येही असतात; ही वैशिष्ट्ये सर्व कुत्र्यांना समान नसून एका प्रकारच्या कुत्र्यांपुरती मर्यादित असतात. या वैशिष्ट्यांच्या साहाय्याने कुत्र्यांचे वर्गीकरण करता येते. हे वर्गीकरण शास्त्रशुद्धही ठरते. क्रोचेच्या मते कला ही एक अशी जाती आहे की जिच्यात अंतर्भूत होणाऱ्या

गोष्टींचे वेगवेगळ्या समान वैशिष्टयांच्या साहाय्याने वर्गीकरण करता येत नाही. सोयीसाठी आपण वर्गीकरण करतो हे खरे; पण त्यास शास्त्राचा आधार नाही. वैशिष्टयपूर्णता हा प्रातिभ ज्ञानाचा आकार आहे. 'वैशिष्टयपूर्णते'चा अर्थ 'अनन्यसाधारणता' असा घेतला तर क्रोचे म्हणतो तो निष्कर्ष अपरिहार्यतेने निघतो. प्रत्येक आविष्कार इतर आविष्कारांपेक्षा वेगळा असतो कारण त्यांच्यातील आशय वेगळा असतो. जीवनातील कोणत्याही गोष्टीची जशीच्या तशी पुनरावृत्ती होत नसल्यामुळे प्रत्येक आशयात वेगळेपणा असणे अपरिहार्य आहे; आणि त्यामुळे प्रत्येक आविष्कारातही वेगळेपणा असणे अपरिहार्य आहे.

वरील विवेचनावरून आणखीही एक निष्कर्ष निघतो. तो हा की कलाकृतीचे भाषांतर अशक्य असते. एका घाटाच्या भांड्यातले पाणी दुसऱ्या घाटाच्या भांड्यात ओतता येते, त्याप्रमाणे एकच आशय त्याच्या मुळातल्या आविष्कारापासून अलग करून दुसऱ्या आविष्कारात अभिव्यक्त होऊ शकतो या गृहीतकृत्यावर भाषांतर अवलंबून असते. क्रोचेचा या गृहीतकृत्यालाच तात्त्विक विरोध आहे. त्याच्या म्हणण्यानुसार प्रत्येक आशय आपल्या आविष्कारासह जन्माला येतो, त्या दोघांना एकमेकांपासून अलग करता येत नाही. एक आविष्कार दुसऱ्या आविष्काराचा घटक म्हणून वापरायचा असेल तर त्याचे प्रथम संवेदनेत रूपांतर करावे लागते. या संदर्भात क्रोचेने दिलेला पुतळ्याचा दाखला वाचकाला आठवत असेल. समजा एक ब्राँझचा पुतळा करावयाचा आहे; त्यासाठी पाहिजे तेव्हढा ब्राँझ शिल्पकाराजवळ नसला तर तो ब्राँझच्या लहान लहान पुतळ्यांचा उपयोग करतो. पण असा उपयोग करायचा असेल तर ते लहान पुतळे भट्टीत वितळावे लागतात. व मगच त्यांचा नवीन पुतळ्यात द्रव्य म्हणून उपयोग करता येतो. एका आविष्काराचा दुसऱ्या आविष्कारासाठी उपयोग करावयाचा झाल्यास बरोबर हेच करावे लागते. त्या आविष्काराचे संवेदनेत रूपांतर केल्यानंतरच दुसऱ्या आविष्काराचे द्रव्य म्हणून त्याचा उपयोग करता येतो. पण एका संवेदनारूप आशयाचा एकच आविष्कार होऊ शकतो हे लक्षात ठेवायला हवे. त्याचे दोन आविष्कार झाले तरच भाषांतर शक्य होईल. पण एकाच आशयाचे दोन आविष्कार होत नाहीत असे क्रोचे निक्षून सांगतो. आविष्कारावर संकल्पनात्मक पातळीवरच्या प्रक्रिया होऊ शकतात. उदा० डास चावणे हे एक प्रतिभ ज्ञान व ताप चढणे हे दुसरे प्रतिभ ज्ञान यांना कार्यकारणसंबंधाने एकत्र आणून 'डास चावल्याने ताप येतो' हे विधान करता येते. पण आविष्कारांच्या सामग्रीतून संकल्पनात्मक ज्ञान जरी उत्पन्न होत असले तरी एका आविष्कारातून दुसरा आविष्कार उत्पन्न होऊ शकत नाही.

भाषांतर म्हणजे मूळ कलाकृतीची भ्रष्ट व हिणकस अनुकृती होय. भाषांतर-कर्त्यांने मूळ कलाकृतीला संवेदनेच्या पातळीवर नेले व तिच्यात स्वतःच्या संवेदनांची भर घातली तर या मिश्र सामग्रीतून एक नवीन कलाकृती जन्माला येते. पण ही नवी कलाकृती म्हणजे मूळ कलाकृतीचे भाषांतर नव्हे. तिला स्वतंत्र कला-कृती मानायला हवे; कारण तिचा आशय मूळ कलाकृतीच्या आशयापेक्षा भिन्न असतो. प्रत्येक आशय स्वतःच्या खास अशा आविष्कारासह जन्माला येतो असे म्हटले की क्रोचेचा वरील निष्कर्ष मान्य करावाच लागतो. भाषांतर हे ज्या प्रमाणात मूळ कलाकृतीशी एकनिष्ठ असते त्या प्रमाणात ते कुरूप असते; आणि जितकी ही एकनिष्ठा कमी तितके भाषांतराचे सौंदर्य जास्त असते. शब्दशः केलेल्या भाषां-तराला मूळ ग्रंथावरील भाष्य म्हणावे असे क्रोचेने सुचविले आहे.

यानंतर क्रोचेने अलंकाराच्या संकल्पनेवर हल्ला चढविला आहे. तो येथे प्रामुख्याने वाङमयकलेविषयी लिहीत असला तरी त्याची टीका शिल्प व चित्रकला या इतर कलांमधील 'वास्तवदर्शी' (रिॲलिस्टिक) 'प्रतीकात्मक' (सिम्बॉलिक) इ० वर्गीकरणात अनुस्यूत असलेल्या संकल्पनांनादेखील लागू पडते असे त्याने सुचविले आहे. 'वास्तवदर्शी', 'प्रतीकात्मक', 'ज्ञातृगत', 'वस्तुगत', 'संयतशील' (क्लासिकल), 'निर्भरशील' (रोमँटिक) 'प्रासादिक', 'अलंकारिक' 'रूपक' आणि इतर अलंकार. 'प्रतिशब्द' (सिनॉनिम) 'विरुद्धार्थक शब्द, (अँटॉनिम) या वर्गीकरणाला तात्त्विक पाया नाही असे क्रोचे म्हणतो. या संकल्पनांची व्याख्या करायला गेले की हाती काहीच लागत नाही; कारण त्या संकल्पना पोकळ आहेत. क्रोचेने रूपक (मेटॅफर) या अलंकाराचे उदाहरण दिले आहे. एखाद्या वस्तूला एक विशिष्ट नाव दिलेले असते. त्या योग्य नावाऐवजी दुसरेच एखादे नाव त्या वस्तूला दिल्यामुळे रुपक हा अलंकार निर्माण होतो असे अलंकारशास्त्र सांगते. क्रोचे विचारतो की योग्य नावा-ऐवजी वेगळेच नाव वापरण्याचा द्राविडी प्राणायाम कशासाठी करायचा? यावर कोणी म्हणेल की त्या वस्तूसाठी जो शब्द प्रचारात आहे तो काही संदर्भात पुरेसा आविष्कारक्षम वाटत नसल्याने दुसऱ्या एखाद्या शब्दाची योजना करावी लागते. असे जर आहे तर या संदर्भात हा दुसरा शब्दच योग्य आहे, व प्रचारातला शब्द योग्य नाही असे का मानू नये? क्रोचेचा मुद्दा स्पष्ट करण्यासाठी आपण एक उदाहरण घेऊ. एक प्रियकर आपल्या प्रेयसीची प्रतीक्षा करीत आहे. तिच्या खोलीच्या खिडकीकडे तो बराच वेळ टक लावून पाहत आहे. अशा वेळी ती खिडकीत दिसल्याबरोबर तो उद्गारतो 'तो

पहा चंद्र उगवला' प्रेयसीच्या मुखाला खरे म्हणजे मुखच म्हणायला हवे, ते कितीही सुंदर असले तरी 'मुख' हाच शब्द योग्य आहे. पण प्रियकराने 'चंद्र' हा वेगळाच शब्द वापरला आहे. येथे कवीने रूपक हा अलंकार वापरला आहे असे अलंकारशास्त्र सांगेल. कारण 'मुख' या योग्य शब्दाऐवजी 'चंद्र' हा दुसराच शब्द कवीने योजला आहे. यावर क्रोचेचे म्हणणे असे की प्रस्तुत संदर्भात 'चंद्र' हाच शब्द योग्य आहे. कारण त्यामुळे जो अर्थ अभिव्यक्त होतो तो 'मुख' या शब्दाने होत नाही. येथे 'मुख' हा शब्द वापरणे अयोग्यच ठरेल. क्रोचेचा अभिप्राय असा की आविष्काराची शोभा वाढावी म्हणून 'चंद्र' हा शब्द वापरलेला आहे असे नसून कवीच्या मनातील विशिष्ट आशय व्यक्त करण्यासाठी 'चंद्र' याऐवजी दुसरा शब्द चाललाच नसता. क्रोचेने 'सरळ' व 'अलंकारिक' या वर्गीकरणाला विरोध केला आहे. अलंकाराचे एकूण आविष्काराशी कोणत्या प्रकारचे नाते असते? तो जर आविष्काराला बाहेरून जोडलेला असेल तर तो आविष्काराचा भाग होऊ शकत नाही. आणि तो आविष्काराचा भाग होईपर्यंत त्याचा विचार सौंदर्यशास्त्राला प्रस्तुत नाही. कारण आविष्कार-रूप असणारी गोष्टच फक्त सुंदर व कलात्मक ठरते. समजा तो अलंकार आविष्कारात शिरला आहे. असा अलंकार जर आविष्काराशी एकरूप झाला नसेल, तर तो आविष्काराला मारक ठरेल. जर तो आविष्काराशी एकरूप झाला असेल तर त्याला अलंकार मानायचे कारण नाही. 'अलंकार' या शब्दाने जणू एक प्रकारचा उपरा, वरवरचा संबंध सूचित होतो. क्रोचेच्या मते अलंकारशास्त्रज्ञांनी केलेल्या या वर्गीकरणाने व त्यांनी दाखविलेल्या भेदांनी आपली फार मोठी हानी झालेली आहे. अलंकारशास्त्राच्या नियमांप्रमाणे लिहिलेले साहित्य 'ललित साहित्य' म्हणून जरी ओळखले जात असले तरी खरे म्हणजे ते 'वाईट साहित्य' असते.

अलंकार काव्याची फक्त शोभा वाढवणारे, बाहेरून घातलेले, दागिने आहेत की ते काव्यातील अभिव्यक्तीचे सजीव अवयव आहेत, हा वाद जुन्या भारतीय साहित्यशास्त्रातही झालेला आहे. 'काव्यशोभाकरान् धर्मान् अलंकारान् प्रचक्षते।' असे जेव्हा दण्डी म्हणतो तेव्हा तो वर दिलेल्या दोन मतांपैकी पहिल्याचा पुरस्कार करीत आहे असे वाटते. याच्या उलट आनंदवर्धनाने रसाच्या अभिव्यक्तीत सहजतेने व अपरिहार्यतेने येणाऱ्या अलंकारांनाच मान्यता दिली आहे. तो म्हणतो:

रसाक्षिप्ततया यस्य बन्धः शक्यक्रियो भवेत् ।
अपृथग्यत्ननिर्वर्त्यः सोऽलङ्कारो ध्वनौ मतः ॥

— ध्वन्यालोक, द्वितीय उद्योत, कारिका १६

(रसादि ध्वनीमध्ये ज्या अलंकाराची योजना रसाभिव्यक्तीवर लक्ष ठेवून उत्स्फूर्त-पणे झालेली आहे, इतर कोणत्याही कारणांसाठी जो योजिलेला नाही, तोच अलंकार ध्वनीत योग्य होतो, काव्यात स्वीकार्य ठरतो.).

मूळ प्रश्न असा आहे की शैलीला वाङ्मयाच्या मूल्याचा एक स्वतंत्र आधार मानायचा की नाही ? काही वेळा आपण असे म्हणतो की, " अमुक कवीच्या काव्यातील आशय नवीन नाही; पण हा आशय इतरत्र इतक्या प्रभावीपणे व्यक्त झालेला दिसत नाही, व म्हणून हे काव्य चांगले आहे." ॲलेक्झँडर पोपने बरोबर याच मुद्यावर भर दिला आहे, तो म्हणतो:

True wit is Nature to advantage dressed,
What oft was thought, but ne'er so well expressed;
Something, whose truth convinc'd at sight we find,
That gives us back the image of our mind.

(*An Essay on Criticism*)

परंतु वाङ्मयकलेचे वैशिष्टय असे आहे की तिच्यात अभिव्यक्तीच्या अंगापेक्षा अर्थाच्या अंगाला स्वाभाविकपणेच प्राधान्य मिळते. अर्थाचा कसदारपणा हा वाङ्मयीन मूल्याचा सर्वात महत्त्वाचा निकष ठरला की इतर गोष्टींना गौणत्व येते; आविष्काराच्या अंगाला केवळ साधनमूल्य देण्यात येते. पण उलटपक्षी नुसता कसदार आशय असल्यामुळे एखादे लेखन वाङ्मय ठरत नाही. नाहीतर कांटचे क्रिटिक ऑफ प्युअर रीझन ही एक मोठी वाङ्मयकृती ठरली असती. याचा अर्थ असा की अभिव्यक्तीच्या अंगाला आशयापेक्षा कमी महत्त्वाचे का होईना पण स्वतंत्र स्थान असते असे आपण प्रत्यक्ष समीक्षा करताना मानतो.

प्रत्येक आशय आपल्या खास अशा आविष्काराला बरोबर घेऊनच जन्माला येतो हे क्रोचेचे मत कितपत स्वीकार्य आहे ? कवी आपल्या कवितेतले शब्द बदलतात ही वस्तुस्थिती आहे. कवीने शब्द बदलला की अर्थही बदलतो असे समजायचे का ? भाषेत समानार्थक शब्द खरोखरच नसतात का ? समानार्थक शब्द असतात असे आपण मानतो आणि म्हणून शब्द बदलला की अर्थही बदलतो हे आपल्याला पटत नाही. मग आशय व अभिव्यक्ती यांच्यात फारकत होऊच शकत नाही असे निर्भरशील (रोमँटिक) टीकाकार व क्रोचेसारखे सौंदर्यशास्त्रज्ञ का म्हणतात ? काव्यनिर्मिती ही व्यामिश्र प्रक्रिया आहे; कवीला एकाच वेळी विविध अवधाने सांभाळावी लागतात. उदा० त्याला विशिष्ट वर्णनात्मक अर्थ सांगायचा असतो; त्याच वेळी विशिष्ट भावनार्थही सांगायचा असतो; तसेच

कवितेच्या संभाव्य वाचकांविषयीचा औचित्यपूर्ण दृष्टिकोनही व्यक्त करायचा असतो; वृत्त व वेगवेगळ्या शब्दांचे विशिष्ट नाद यांच्याकडेही लक्ष पुरवावे लागते. विशिष्ट जागी एखादा शब्द योजिताना त्याच्यामुळे ही सर्व उद्दिष्टे साध्य होतील का हे तो पाहात असतो. ही सर्व उद्दिष्टे डोळ्यासमोर ठेवून भाषा वापरण्याचा कवीला इतका सराव झालेला असतो की आपण जे करतो ते अगदी उत्स्फूर्त, विनासायास घडलेले असते असे त्याला वाटते. वर उल्लेखिलेल्या सर्व दृष्टींनी समर्पक असलेला शब्द त्याला सुचला की मग तो शब्द बदलायला कवी तयार नसतो. त्या शब्दाला दुसरा समानार्थक प्रतिशब्द नाहीच असेही तो म्हणतो. हे सर्व एका अर्थाने खरेही असते. कारण मूळ शब्द जी विविध कार्ये करतो ती सर्व कार्ये करू शकेल असा पर्यायी शब्द मिळणे जवळजवळ अशक्य असते. पण त्यातली काही कार्ये करू शकेल असा प्रतिशब्द मिळू शकतो. कवी जेव्हा एखादा शब्द बदलतो तेव्हा वर उल्लेखिलेल्या कार्यांपैकी काही कार्ये मुळातला शब्द करतो, पण इतर काही कार्ये करीत नाही असे कवीला वाटते. भाषांतरकर्ता मूळ शब्दांना वेगळ्या भाषेतील प्रतिशब्द जेव्हा निश्चित करतो तेव्हा मूळ शब्द जितकी कार्ये करतो तितकी जरी नाही तरी त्यापैकी महत्त्वाची काही कार्ये प्रतिशब्दाने केली पाहिजेत ही त्याची अपेक्षा असते. ही अपेक्षा पुष्कळ मर्यादित असल्याने वाङ्मयकृतींचे भाषांतर करणे शक्य होते. मूळ शब्दाच्या एकूण कार्यांमधील किती कार्ये महत्त्वाची आहेत हे एकदा ठरविले की त्या शब्दाला त्याच किंवा इतर भाषेत पर्यायी शब्द मिळू शकतात की नाही हे ठरविता येते. कशाला महत्त्व द्यायचे याबद्दल वेगवेगळे दृष्टिकोन संभवतात. भाषांतरकर्त्याचा दृष्टिकोन क्रोचेच्या दृष्टिकोनापेक्षा मूलतः भिन्न असला तरी तो चुकीचा आहे असे मानता येत नाही. खरे म्हणजे वाङ्मयकृतीवर समीक्षा लिहिणाऱ्यांना क्रोचेच्या दृष्टिकोनापेक्षा भाषांतरकर्त्याचा दृष्टिकोन जवळचा वाटण्याची पुष्कळ शक्यता आहे.

अलंकारशास्त्रात वापरल्या जाणाऱ्या संज्ञा सौंदर्यशास्त्राच्या दृष्टीने महत्त्वाच्या नाहीत. परंतु पुष्कळदा सौंदर्यशास्त्रात प्रस्तुत असणाऱ्या संज्ञांना पर्यायी संज्ञा म्हणून त्यांचा वापर केला जातो. तो तपासणे आवश्यक आहे. क्रोचेच्या मते आविष्कारांचे वर्गीकरण करणे तत्त्वदृष्ट्या चूक आहे. पण काही आविष्कार यशस्वी असतात, इतर काही आविष्कार कमी अधिक प्रमाणात अयशस्वी असतात हे मान्य करावे लागते. आणि अयशस्वी आविष्कारांविषयी बोलताना काही वेळा अलंकारशास्त्राने रूढ केलेल्या संज्ञा वापरल्या जातात. अलंकारशास्त्रात या संज्ञांचा जो उपयोग अभिप्रेत असतो त्यापेक्षा हा उपयोग वेगळा आहे. म्हणून या

अनुक्रमणिका

संज्ञा जेव्हा समीक्षेत व सौंदर्यशास्त्रात वापरल्या जातात तेव्हा समीक्षकांना कोणता अर्थ अभिप्रेत असतो हे बघितले पाहिजे. उदा० 'वास्तवदर्शी' व 'प्रतीकात्मक' या संज्ञा मुळात अलंकारशास्त्रातल्या आहेत. पण त्या समीक्षेतही वापरल्या जातात. पण त्यांचा वापर करताना जे वर्गीकरण अलंकारशास्त्रात अभिप्रेत असते ते समीक्षेत अभिप्रेत नसते. समीक्षेत या दोन संज्ञा यशस्वी व अयशस्वी आविष्कारांचा निर्देश करण्यासाठी वापरल्या जातात. हा उपयोग योग्यच म्हणायला हवा. पण दुर्दैवाने या उपयोगात जरूर ती शिस्त नसते. एकच संज्ञा परस्परविरुद्ध अर्थांसाठी वापरली जाते; काही वेळा यशस्वी आविष्कारासाठी आणि इतर वेळा अयशस्वी आविष्कारासाठी. समजा दोन चित्रांची तुलना करावयाची आहे. यातील एका चित्रात प्राकृतिक सृष्टीतील गोष्टींची निर्बुद्ध व यांत्रिक अनुकृती आहे, व दुसरे खरोखर जिवंत व उत्स्फूर्त आहे- पण त्यात सृष्टीतल्या गोष्टींशी जवळचे साम्य असलेले असे काहीही नाही. पहिल्या चित्राला वास्तवदर्शी (रिॲलिस्टिक) व दुसऱ्याला प्रतीकात्मक (सिम्बॉलिक) म्हणण्यात येते. या संदर्भात 'वास्तवदर्शी' या शब्दाने 'कलादृष्टया हिणकस' व 'प्रतीकात्मक' या शब्दाने 'कलादृष्टया चांगले' असा अर्थ ध्वनित होतो. पण इतर संदर्भात हेच दोन शब्द बरोबर विरुद्ध अर्थांनी वापरण्यात येतात. एखाद्या कलादृष्टया निःसत्व अशा रूपककथेसारख्या (ॲलेगॉरिकल) चित्राला 'रूपकात्मक' व सामान्य जीवनाचे प्रभावी चित्रण करणाऱ्या चित्राला 'वास्तवदर्शी' म्हणण्यात येते. या संदर्भात 'रूपकात्मक' हा शब्द निंदाव्यंजक व 'वास्तवदर्शी' हा शब्द प्रशंसाव्यंजक आहे. एकच शब्द परस्परविरुद्ध अर्थांनी वापरल्यामुळे समीक्षेत गोंधळ निर्माण होतो. खरी कला वास्तवदर्शी असते की रूपकात्मक या विषयावर रणे माजली आहेत. पण जर हे दोन शब्द वर दिलेल्या परस्परविरुद्ध अर्थांनी वापरले जात असतील तर या वादात भाग घेणारे दोन्ही पक्ष बरोबर आहेत असे म्हणावे लागेल. कारण दोन्ही पक्ष यशस्वी आविष्कारालाच चांगली कला मानीत आहेत, पण त्यासाठी ते दोन भिन्न शब्द वापरीत आहेत असे लक्षात येईल.

बरोबर हीच गोष्ट 'संयतशील' (क्लासिकल) व 'निर्भरशील' (रोमँटिक) या शब्दांबद्दलही खरी आहे. 'संयतशील' हा शब्द काही वेळा कलादृष्टया परिपूर्ण अशा कलाकृतींबाबत वापरला जातो; व 'निर्भरशील' या शब्दाने कलादृष्टया परिपूर्ण नसलेल्या व ज्यांच्यात समतोल नाही अशा कलाकृतींचा निर्देश केला जातो उलटपक्षी काही वेळा 'संयतशील' या शब्दाने कृत्रिमता व निःसत्वता हे गुण सूचित होतात, व 'निर्भरशील' हा शब्द जिवंत, रसरशीत

आविष्कारांबद्दल वापरण्यात येतो. म्हणून जेव्हा 'निर्भरशील' विरुद्ध 'संयतशील' असा वाद होतो तेव्हा दोन्ही भूमिकांचे समर्थन करता येते.

'शैली' या शब्दालाही असे दोन परस्परविरुद्ध अर्थ देण्यात येतात. प्रत्येक लेखकाला शैली असायला हवी असे म्हटले जाते. या संदर्भात 'शैली'चा अर्थ आविष्कार असा घेण्यात येतो. प्रत्येक लिखाण हा एक आविष्कार असल्याने प्रत्येक लेखकाजवळ शैली असते हे ओघानेच येते. पण एखाद्या विधिसंहितेबद्दल (कोड) व गणिताच्या पुस्तकाविषयी बोलताना लोक म्हणतात की त्यांत शैली नाही. क्रोचेच्या मते असे म्हणणे चूक आहे. कारण 'शैली'चा अर्थ आविष्कार असा आहे, व विधिसंहिता व गणिताचे पुस्तक यांनाही त्यांना उचित असलेला आविष्कार असतोच. पण या दोन गोष्टींत शैली नाही असे म्हणणारे लोक आविष्काराचे सरळ व अलंकारिक असे वर्गीकरण करतात व अलंकारिक आविष्कारालाच शैली मानतात. क्रोचेच्या मते या वर्गीकरणाला कोणताही तात्विक आधार नाही. काही वेळा 'शैली' हा शब्द निंदाव्यंजक अर्थाने वापरला जातो. एखादा लेखक जर भपकेबाज वा अयोग्य भाषा वापरीत असेल तर त्यात शैलीचे प्राचुर्य आहे असे म्हटले जाते. वरील विवेचनाबद्दल वाचकाच्या मनात एक शंका येणे स्वाभाविक आहे. गणिताच्या पुस्तकात आविष्कार आहे येव्हढ्याच कारणासाठी त्यात शैली आहे असे मानणे कितपत सयुक्तिक आहे ? क्रोचेने आपल्याला याच्या आधी असे सांगितले आहे की 'दोन पातळ्यांमधील संबंधा'च्या नियमानुसार आविष्काराच्या पातळीवर संकल्पना नसल्या तरी चालते; पण संकल्पनांच्या पातळीवर त्या पातळीला उचित असा आविष्कार अपरिहार्यपणे असतो. आविष्कार नसेल तर संकल्पनांची पातळी गाठताच येणार नाही. आणि म्हणूनच क्रोचे इस्थेटिकच्या तिसऱ्या प्रकरणात म्हणतो की प्रत्येक शास्त्रीय पुस्तक हे एक कलाकृती असते. असे असल्याने गणिताचे पुस्तक ही एक कलाकृती आहे असे क्रोचेने म्हणावे यात आश्चर्य नाही. त्या पुस्तकाला शैली आहे असे तो का म्हणतो हे वरील विवेचनावरून ध्यानात येते. पण क्रोचेचे हे मत स्वीकार्य आहे का ? प्रत्येक लेखकाला, केवळ तो भाषा वापरतो म्हणून, शैलीकार मानण्यात येत नाही. भाषेच्या विशिष्ट प्रकारच्या उपयोगालाच शैली म्हणतात. नेमका याच गोष्टीला क्रोचेचा विरोध आहे. पण म्हणूनच सामान्य वाचकाला क्रोचेचा हा मुद्दा पटला नाही तर त्यात नवल नाही.

अलंकाराच्या संकल्पनेचा उपयोग कलाकृतींमधील दोषांचे दिग्दर्शन करण्यासाठीही केला जातो. वाजवीपेक्षा जास्त शब्दांचा उपयोग केल्याने शब्दबाहुल्य (प्लेओनॅझम) हा अलंकार निर्माण होतो, वाजवीपेक्षा कमी शब्द वापरले की

न्यूनपद (एलिप्स) हा अलंकार निष्पन्न होतो. योग्य शब्दाऐवजी दुसऱ्याच शब्दाचा उपयोग करण्याला रूपक म्हणतात. क्रोचेचे मत असे की या गोष्टी म्हणजे वाङमयाची भूषणे नसून दूषणे आहेत. काव्यदोषांची नावे म्हणून अलंकारांचा निर्देश करणे योग्य आहे असे तो म्हणतो.

अलंकाराचा आणखी एक उपयोग योग्य आहे असे क्रोचे म्हणतो. पण हा उपयोग कलेच्या क्षेत्रातील नसून शास्त्राच्या क्षेत्रातील आहे. समजा एखाद्या शास्त्रज्ञाने एका संकल्पनेसाठी विशिष्ट शब्द वापरला. त्याच्या लेखनाच्या संदर्भात त्या संकल्पनेसाठी हाच शब्द योग्य मानावा लागतो. समजा याच संकल्पनेसाठी त्याने इतर शब्दही वापरले आहेत. लेखकाने मुक्रर केलेल्या मूळ योग्य शब्दाच्या तुलनेने हे इतर शब्द अयोग्य ठरतील. क्रोचेच्या मते शास्त्रीय लिखाणाच्या संदर्भात 'योग्य' व 'अयोग्य' शब्द अस्तित्वात असणे संभवते. आपल्या संज्ञांचे अर्थ विशद करताना शास्त्रीय लेखन करणाऱ्याला या संज्ञांना पर्यायी असे शब्द वापरावे लागतात. उदा० त्याला संज्ञांच्या व्याख्या द्याव्या लागतात. व्याख्या देताना दोन संज्ञांत समीकरण आहे असे मानावे लागते. जेथे 'योग्य' व 'अयोग्य' शब्द संभवतात तेथे अलंकारांची शक्यता निर्माण होते. उदा० योग्य शब्दाच्या ऐवजी वेगळाच शब्द वापरला की रूपक निर्माण होते असे क्रोचेने या आधी सांगितलेच आहे. यावरून असा निष्कर्ष निघतो की शास्त्रीय लिखाणात रूपकादी अलंकारांना स्थान आहे. विषय समजावून सांगताना शास्त्रीय लेखन करणाऱ्याला अनेक पर्यायी शब्द वापरावेच लागतात. आपण स्वतः असे अनेक पर्यायी शब्द व त्यांच्या उपयोगामुळे निर्माण होणारे अलंकार यांचा वापर केला आहे असे क्रोचे सांगतो. शास्त्रीय लेखनात अलंकार संभवतात कारण तेथे पर्यायी आविष्कार शक्य असतात. पण कलात्मक लिखाणात मात्र पर्यायी आविष्कार शक्य नसल्याने अलंकार संभवतच नाहीत. क्रोचेच्या मते एकच संकल्पना वेगवेगळ्या संदर्भात निर्माण होत असल्यामुळे तिचे वेगवेगळे आविष्कार होतात. खरे म्हणजे येथे 'आविष्कार' याचा अर्थ भाषिक अभिव्यक्ती असा न घेता प्रातिभ ज्ञान असा घ्यायला हवा. समजा गोत्व या संकल्पनेचा आपण विचार करीत आहोत. ही संकल्पना अनेक विशिष्ट गाईंना सामावून घेते. या विशिष्ट गाई प्रातिभ ज्ञानाच्या विषय आहेत. गोत्व एकच असून ते संकल्पनात्मक ज्ञानाचा विषय आहे. पण त्या संकल्पनेत सामावल्या जाणाऱ्या विशिष्ट गाई अनेक आहेत. आपण गाईविषयी विचार करतो तेव्हा आपल्या मनासमोर आपण पाहिलेल्या विशिष्ट गाईंच्या प्रतिमा तरळतात. गाईविषयी विचार करणाऱ्या इतर लोकांच्या मनासमोर इतर गाईंच्या प्रतिमा येतील. या सर्व विशिष्ट गाईंमध्ये गोत्व असते. गोत्व एक व त्यात सामावलेल्या

गाई अनेक असतात. प्रातिभ ज्ञान म्हणजे आविष्कार असे क्रोचे मानीत असल्याने एका संकल्पनेत प्रातिभ ज्ञानाचे अनेक विषय सामावले जातात असे म्हणण्याऐवजी एका संकल्पनेचे अनेक आविष्कार संभवतात असे तो म्हणतो. पण प्रातिभ ज्ञानाच्या पातळीवर मात्र कोणत्याही एका आशयाचा एकच आविष्कार शक्य असतो असे क्रोचे म्हणतो.

अलंकारशास्त्रज्ञांनी केलेल्या वर्गीकरणाला सौंदर्यशास्त्राच्या संदर्भात काहीही स्थान नाही हे मान्य करणारे काही लोक विद्यार्थ्यांना वाङमय शिकविताना हे वर्गीकरण फार उपयुक्त ठरते, असे मानतात. जे मुळातच चूक आहे त्याचा तत्त्वग्रहणात काय उपयोग होईल हे आपल्याला कळत नाही असे क्रोचे म्हणतो. स्मरणशक्तीला मदत म्हणून वाङमयप्रकार ही संकल्पना ज्या अर्थाने उपयुक्त ठरते त्याच संकुचित अर्थाने अलंकारशास्त्रज्ञांनी केलेले वर्गीकरणही उपयुक्त ठरेल. क्रोचेचा अभिप्राय असा की शिक्षण म्हणजे विशिष्ट गोष्टींचे सत्व नेमकेपणाने ग्रहण करणे असेल तर वरील वर्गीकरण शिक्षणात निरुपयोगी ठरते. पण शिक्षण म्हणजे विशिष्ट गोष्टी स्मरणात पक्क्या रुजविणे असेल तर कसलाही तात्त्विक आधार नसलेले आणि केवळ अनुभवजन्य असलेले हे वर्गीकरण उपयुक्त ठरू शकेल. या वर्गीकरणाचा आणखी एक उपयोग आहे. सत्यावरची पकड पक्की होण्यासाठी असत्याचा पराजय कसा करायचा हे माहित असावे लागते. अलंकारशास्त्रज्ञांनी कोणत्या चुका केल्या व त्यांचे उच्चाटन कसे करायचे याची माहिती जर करून घेतली नाही तर त्याच चुका पुन्हापुन्हा होत राहातील.

क्रोचेची एकूण भूमिका अशी आहे की प्रत्येक कलाकृती अनन्यसाधारण असते. अनन्यसाधारण गोष्टींचे वर्गीकरण करता येत नाही. कलाकृतींचे वर्गीकरण कोणी केले तर त्याला कोणताच तात्त्विक आधार नसतो. पण याचा अर्थ असा नव्हे की कलाकृतींमध्ये कसलेच साम्य नसते. साम्य असते हे निश्चित. या साम्याच्या आधारे कलाकृतींचे वर्गही कल्पिता येतात. पण याला तात्त्विक आधार नाही कारण एका वर्गात मोडण्यासाठी गोष्टींमध्ये ज्या प्रकारचे साम्य असणे जरूर असते त्या प्रकारचे साम्य कलाकृतींमध्ये नसते. सर्व आम्लांत जसे आम्लत्व असते तसे एखादे समान सत्व एका वर्गात घालण्यात आलेल्या सर्व कलाकृतींमध्ये नसते. दोन माणसांमध्ये साम्य आहे असे आपण म्हणतो. पण या साम्याच्या साहाय्याने आपण त्यांना एका वर्गात घालीत नाही. कारण जोपर्यंत अमूर्त संकल्पनांच्या मदतीने त्या साम्याला निश्चित असे स्वरूप देता येत नाही तोपर्यंत त्याचा

शास्त्रशुद्ध वर्गीकरणासाठी काहीही उपयोग नाही. काही कलाकृती विशिष्ट कालखंडात निर्माण झालेल्या असतात; त्यांना जन्म देणाऱ्या कलावंतांमध्ये विशिष्ट आत्मिक नाती असतात; व म्हणून या कलाकृतींमध्ये विशिष्ट प्रमाणात साम्य असते. पण एका कुटुंबातील व्यक्तींमध्ये ज्या प्रमाणात व ज्या प्रकारचे साम्य असते. त्याच प्रमाणात व त्याच प्रकारचे साम्य या कलाकृतींमध्ये असते. या साम्याला क्रोचेने 'कुलसाम्य' (फॅमिली लाइकनेस) हे नाव दिले आहे. यावरून आधुनिक वाचकाला विट्गिन्स्टाइनने आपल्या फिलॉसॉफिकल इन्व्हेस्टिगेशन्समध्ये विशद केलेल्या कुलसाम्याच्या (फॅमिली रिझेंब्लन्स) संकल्पनेची आठवण होणे स्वाभाविक आहे.

खरे म्हणजे क्रोचे येथे मांडीत असलेला विचार कांटमध्ये सापडतो. स्वायत्त सौंदर्यात संकल्पना नसतात, त्याचा आस्वाद घेताना ज्ञानशक्तींचे मुक्त मीलन होते असे कांटने म्हटले. पण कलेचा विचार करीत असताना त्याने आपले हे मत जरी सोडून दिले नसले तरी त्याला काही प्रमाणात मुरड घातली. ललित कला ही प्रतिभेतून निर्माण होते. प्रतिभेमुळे नियमरहित नियमिततेची उत्पत्ती होते. प्रतिभावंत असे काही निर्माण करतो की जे इतर कलावंतांना नमुना (एक्झेम्प्लर) ठरते. इतर कलावंतानी त्याचे जिवंत अनुकरण करायचे असते, त्याच्यापासून स्फूर्ती घेऊन नवनिर्मिती करायची असते. प्रतिभोत्पन्न कलाकृतीत नियमितता व संगती असते. पण ही नियमितता कशी निर्माण झाली याबद्दल अमूर्त शब्दात काहीही सांगता येत नाही. तसे जर सांगता आले असते तर त्या कलाकृतीची निर्मिती निश्चित नियमानुसार झाली असे म्हणता आले असते. असा निश्चित नियम असता तर त्याच्या साहाय्याने कलाकृतींचे शास्त्रशुद्ध वर्गीकरण शक्य झाले असते. कलाकृतींमध्ये काही प्रमाणात साम्य असते हे निश्चित. पण हे साम्य निश्चित संकल्पनेसारखे, समान सत्वासारखे, नसते. कांटचे हे मत व क्रोचेचे मत यांच्यात निश्चित नाते आहे यात संशय नाही. कांट–क्रोचे यांची कुलसाम्याची संकल्पना व विट्गिनस्टाइनची कुलसाम्याची संकल्पना यांच्यातही काही प्रमाणात साम्य आहे असे वाटते. पण त्यांच्यातील महत्त्वाचा भेद हा की क्रोचे कुलसाम्याला शास्त्रशुद्ध वर्गीकरणाचा दर्जा देत नाही. विट्गेन्स्टाइनने मात्र कुलसाम्याला अधिक्षेप न करता मानवी विचारात त्याचे स्थान किती महत्त्वाचे आहे हे विशद केले आहे.

कुलसाम्यात एकरूपता अभिप्रेत नाही. काही बाबतीत व काही प्रमाणात असलेले साम्यच अभिप्रेत आहे. कलाकृतीचे भाषांतर होऊ शकत नाही असे म्हणताना क्रोचेच्या मनात मूळ कलाकृती आणि भाषांतर यांच्यातील पूर्ण एकरूपता

असावी. पण भाषांतर व मूळ कलाकृती यांच्यात केवळ कुलसाम्यच पाहावयाचे असेल तर कलाकृतीचे भाषांतर होऊ शकते हे क्रोचे मान्य करतो. कारण आता आपली अपेक्षा इतकीच आहे की भाषांतर मूळ कलाकृतीशी कमी अधिक प्रमाणात मिळतेजुळते असावे. क्रोचेच्या मते जे भाषांतर बऱ्याच प्रमाणात मूळ कलाकृतीसारखे आहे पण ज्याच्याकडे स्वतंत्र कलाकृती म्हणून बघता येते ते भाषांतर चांगले समजले जाते.

या प्रकरणाचे शीर्षक असे आहे :– **Indivisibility of Expression into modes or degrees and criticism of rhetoric.**

या प्रकरणातील महत्त्वाचे उतारे खाली दिले आहेत :–

अ) It might...be asked...if there be *modes* or *degrees* of expression... But this further division is impossible; a classification of intuition–expressions is certainly permissible, but is not philosophical : individual expressive facts are so many individuals, not one of which is interchangeable with another, save in its common quality of expression. ... expression is a species which cannot function in its turn as a genus.

(क्रोचे : इस्थेटिक, पाने ६७–६८)

आ) A corollary of this is the impossibility of *translations*, in so far as they pretend to effect the re-moulding of one expression into another, like a liquid poured from a vase of a certain shape into a vase of another shape. We can elaborate logically what we have already elaborated in aesthetic form only; but we cannot reduce what has already possessed its aesthetic form to another form also aesthetic. Indeed, every translation either diminishes and spoils, or it creates a new expression, by putting the former back into the crucible and mingling it with the personal impressions of the so-called translator.

(कित्ता, पान ६८)

इ) The illegitimate division of expressions into various grades is known in literature by the name of doctrine of *ornament* or of *rhetorical categories*...

...Here...it may be asked how an ornament can be joined to expression. Externally ? In that case it is always separated from the expression. Internally ? In that case, either it does not assist the expression and mars it; or it does form part of it and is not an ornament, but a constituent element of the expression, indivisible and indistinguishable in its unity. (किता, पाने ६८-६९)

(ई) The great disputes about *classicism* and *romanticism* were frequently based upon such equivocations. Sometimes the former was understood as the artistically perfect, and the second as lacking balance and imperfect; at others 'classic' meant cold and artificial, 'romantic' pure, warm, powerful, truly expressive. Thus it was always possible reasonably to take the side of the classic against the romantic, or of the romantic against the classic. (किता; पाने ७०-७१)

(उ) There are words and metaphors proper to science : the same concept may be Psychologically formed in various circumstances and therefore differ in its intuitional expression. When the scientific terminology of a given writer has been established and one of these modes fixed as correct, then all other uses of it become improper or tropical. But in the aesthetic fact there are none but proper words : the same intuition can be expressed in one way only, precisely because it is intuition and not concept. (किता पान ७२)

(ऊ) Resemblances exist, and by means of them, works of art can be arranged in this or that group.

But they are likenesses such as are observed among individuals, and can never be rendered with abstract determinations. That is to say, it would be incorrect to apply identification, subordination, co-ordination and the other relations of concepts to these resemblances, which consist wholly of what is called a *family likeness*, derived from the historical conditions in which the various works have appeared and from relationship of soul among the artists.

It is in these resemblances that lies the *relative* possibility of translations ... (क्रित्ता, पान ७३)

◆ ◆ ◆

डॉ. अच्युत नारायण देशपांडे

पाश्चिमात्यांचे साहित्यशास्त्र

अरिस्टॉटल : १ :

विद्यापीठाचा मेंदू

प्लेटोच्या विद्यापीठात प्रवेश मिळविण्यासाठी इ. स. पू. ३६६ मध्यें त्या विद्यापीठाच्या दारात सतरा वर्षांचा एक तरुण मुलगा येऊन उभा राहिला. नाव अरिस्टॉटल. मॅसिडोनिआमधील स्टॅगिरा नावाच्या लहानशा गावातून तो आलेला. लहान गावातून आला म्हणून तो काही खेडवळ आणि बावळट नव्हता. तो तर मूर्तिमंत टापटीपच होता. त्याचे व्यक्तिमत्त्व इंद्रधनुष्याप्रमाणे बहुरंगी आणि आकर्षक होते. डौलदार, अक्कडबाज, झकपक, सुसभ्य, सौम्य, गोजिरवाणे, प्रसन्न —अशा विविध छटा त्यातून झळकत होत्या. नागरतेचा सगळा नोकझोक त्याच्या वेषभूषेत आणि अंगविक्षेपात प्रकट झालेला होता. तो तोंडातल्या तोंडात, थोडासा अडखळत बोलत होता. मुद्दामच. कदाचित् चार जणात आपले वेगळेपण उठून दिसावे म्हणून. सुसंस्कृत संपन्नतेची ऐट मिरवीत जेव्हा त्याने विद्यापीठात प्रवेश केला तेव्हा तेथील सर्व विद्यार्थ्यांचे त्याने स्वाभाविकच लक्ष वेधून घेतले. सुसंस्कृत व साधारणपणे सुसंपन्न अशा घराण्यात त्याचा जन्म झालेला. मॅसिडोनियाचा राजा आणि जगाचे अरिष्ट ठरलेल्या अलेक्झांडरचा आजोबा, असा जो अमिन्टास, त्याच्या दरबारात त्याचा बाप राजवैद्य होता. तो लहानपणापासूनच शिस्तीत आणि सुखात वाढलेला होता. त्याची ज्ञानलालसा तीव्र होती. कैक शतकात एखादाच अवतरावा, अशा दुर्मिळ कोटीतला तो एक अभिजात ज्ञानोपासक होता; पण त्याचबरोबर त्याचा वेषसौष्ठवाचा सोसही असाधारण होता; काहीसा अतिरेकीच होता. प्लेटोला त्याचा हा सोस नापसंत होता. त्याच्या दृष्टीने हा सोस ज्ञानसाधनेच्या विरक्त वृत्तीशी विसंगत होता. येथे, या लहानशा निमित्ताने, या दोघा पुरुषश्रेष्ठांच्या वृत्तीतला फरक स्पष्ट झाला होता. प्लेटो हा अंतर्मुखतेच्या अथांग अवकाशात उड्डाण घेत होता तर अरिस्टॉटल हा बहिर्मुखतेच्या भूमीतच शास्त्रज्ञानाची लागवड करीत होता.

अनुक्रमणिका

अरिस्टॉटलची बुद्धिमत्ता ही अमानुष कोटीतली होती. तिचा आहार दांडगा होता. तिचे जेवणाचे ताट भलतेच डगळ होते. प्राणिशास्त्र, तर्कशास्त्र, मानसशास्त्र, खगोलशास्त्र, नीतिशास्त्र, गणित, वैद्यकशास्त्र, पदार्थविज्ञानशास्त्र, इतिहास, वक्तृत्वशास्त्र, नाटयशास्त्र, काव्यशास्त्र, राज्यशास्त्र –अशा कितीतरी विविध शास्त्रीय ज्ञानाचे उंची खाद्यपदार्थ तिची भूक शमविण्यासाठी तिच्या ताटात अरिस्टॉटलने वाढले होते. प्लेटोच्या विद्यापीठात अनेक विद्यार्थी होते; पण अरिस्टॉटल एका बाजूला आणि बाकीचे सगळे विद्यार्थी दुसऱ्या बाजूला, असे करूनही अरिस्टॉटलचे पारडे कितीतरी जड भरले असते, अशी स्थिती होती. प्लेटोने एकदा विनोदाने असे सुचविले होते : माझे विद्यापीठ हा एक मानवप्राणी आहे अशी कल्पना केली तर असे म्हणावे लागेल की अरिस्टॉटल हा त्याचा मेंदू आहे आणि बाकीचे विद्यार्थी हा त्याचे उरलेले शरीरावयव आहेत.

अरिस्टॉटलला विद्यापीठप्रमुख केले असते तर?

अरिस्टॉटल हा सदतीस वर्षांचा असताना म्हणजे इ. स. पू. ३४७ मध्ये प्लेटो कालवश झाला. प्लेटोच्या अॅकॅडेमीत अरिस्टॉटलने वीस वर्षे अध्ययन केले. प्लेटोनंतर अॅकॅडेमीचा अधिपती होण्याची, विद्यापीठप्रमुख होण्याची संधी आपणास मिळेल अशी त्याची रास्त अपेक्षा होती. त्या पदासाठी अरिस्टॉटल-शिवाय प्लेटोचा दुसरा शिष्य झेनोक्रेटस व प्लेटोचा पुतण्या स्पेडसीप्पस हेही उमेदवार होते. ते पद स्पेडसीप्पसला देण्यात आले. असे सांगण्यात येते की अरिस्टॉटल हा गैरमुलकी असल्यामुळे ते पद त्याला नाकारण्यात आले; पण हा युक्तिवाद पटत नाही; कारण स्पेडसीप्पसनंतर झेनोक्रेटसला, तो गैरमुलकी असूनही, ते पद मिळाले. प्लेटोच्या तत्वज्ञानाच्या दृष्टीने अरिस्टॉटल पाखंडी होता म्हणून बाजूला सारण्यात आले असेही कारण पुढे करण्यात आले आहे, पण तेही स्वीकारणे कठीण आहे; कारण स्पेडसीप्पस हाही पाखंडीच होता; प्लेटोचे आदर्श स्वरूपाचे तत्त्वज्ञान त्यालाही मान्य नव्हते. प्लेटोची दौलत त्याच्या वारसदारात राहावी म्हणून स्पेडसीप्पसला विद्यापीठप्रमुख करण्यात आले असावे, पण स्पेडसीप्पसनंतर ते झेनोक्रेटसला कसे देण्यात आले? ते काही असो, अॅकॅडेमीचा अधिपती होण्याच्या सन्मानाला अरिस्टॉटल वंचित झाला. या अपेक्षाभंगामुळे तो फार निराश झाला. चिडला. प्लेटोच्या हयातीतच, कदाचित प्लेटोनंतर विद्यापीठप्रमुखाचे पद आपल्याला मिळणार नाही याचा सुगावा लागल्यामुळे, प्लेटोच्या तत्त्वज्ञानाविषयी विरोधाचा अंकुर अरिस्टॉटलच्या मनात उत्पन्न झाला होता. या प्रकरणाने खतपाणी मिळाले आणि तो अंकुर चांगलाच

तरारून, एका मोठ्या वृक्षात परिणत होण्याइतका, वाढला. अरिस्टॉटलला विद्यापीठप्रमुख केले असते तर त्याने प्लेटोच्या तत्त्वज्ञानाला विरोध केला नसता असे म्हणता येईल काय ? हा फार महत्त्वाचा प्रश्न आहे. स्वार्थाला धक्का लागला, आपले चरण अधिकारपदाला लागण्याचा योग टळला की लागलीच माणूस पक्षांतर करतो म्हणजेच तत्त्वज्ञान बदलतो, विरोधी तत्वज्ञानाशी संगनमत करतो असा आजच्या राजकारणात आपल्याला अनुभव येत नाही काय ? पुष्कळ वेळेला वैयक्तिक रागलोभातून स्वतंत्र संप्रदाय उभारण्याच्या ईर्ष्येतून माणसाचे तत्वज्ञान जन्माला येते हे खरे आहे. अशा वेळी अरिस्टॉटलसारखा बुद्धिमान मनुष्य विरोधातून जन्मास आणलेल्या आपल्या तत्त्वज्ञानाला वैयक्तिकतेचा, विकारशीलतेचा वास मुळीच लागणार नाही याची फार काळजी घेतो आणि त्याला देता येईल तितकी तात्त्विकतेची दाट कल्हई देतो, असे म्हणावे काय ? सॉक्रेटिसाचे म्हणजे प्लेटोचे तत्त्वज्ञान हे लोकोद्धाराच्या तळमळीतून उदयास आलेले होते; अरिस्टॉटलचे तत्त्वज्ञान हे काही अंशी प्लेटोच्या विरोधातून व बव्हंशी शास्त्रज्ञानाविषयीच्या अपार जिव्हाळ्यातून जन्मास आलेले होते. किंबहुना प्लेटोविरोध आणि शास्त्रनिष्ठा या दोन शक्तींनी अरिस्टॉटलच्या ग्रंथातील विचारसृष्टीचे स्वरूप ठरविले गेले, असेही म्हणता येण्यासारखे आहे.

अरिस्टॉटलच्या चरित्रातला दुसरा अध्याय

नाराज झालेला, दुखावलेला अरिस्टॉटल ॲकॅडेमी सोडून गेला आणि येथून त्याच्या चरित्रग्रंथातला दुसरा अध्याय सुरू झाला. यावेळी हर्मिआसने त्याला आपल्या दरबारात आश्रय दिला. हर्मिआस हा अरिस्टॉटलचा एकेकाळचा सहाध्यायी. आशिया मायनरमधील असॉस येथील सत्ताधीश. अतिशय धनलोभी; पण आपल्या धनसंचयाच्या निर्दय उद्योगाला मुळीच झळ पोहोचणार नाही अशा बेताने ज्ञानप्रेमी. हर्मिआसचे ज्ञानप्रेम वाढवू आणि त्याच्या धनलोभाला आवर घालू, असे अरिस्टॉटलने योजिले होते; पण ते अशक्य होते. मिळेल त्या न्याय्य अन्याय्य मार्गाने हर्मिआस आपल्या तिजोरीत भर घालीतच होता; त्या तिजोरीवर बाहेरून थोडी कलाकुसर करण्यापुरतेच त्याला अरिस्टॉटलजवळून ज्ञानप्रेम पाहिजे होते. अरिस्टॉटलला आपल्या पोशिंद्यास ज्ञानप्रेम देता आले नाही पण त्याला हर्मिआसच्या मानलेल्या पिथिआस नावाच्या मुलीचे प्रेम मात्र मिळविता आले. अरिस्टॉटलने नुसतेच प्रेम मिळविले नाही तर प्रेमाबरोबर हर्मिआसच्या हुंड्यातील काही हिस्सा त्याने हुंडा म्हणून मिळविला. हर्मिआसच्या राज्यातून त्याला लवकरच आपले बस्तान हलवावे लागले; कारण हर्मिआसवर, त्याच्या

कारस्थानी वृत्तीमुळे, पर्शियन साम्राज्याचा कोप कोसळला आणि त्याच्या ज्वालेत हर्मिआस भस्म झाला. अरिस्टॉटल पुन्हा निराधार झाला.

या वेळी, अरिस्टॉटलचा बाप ज्या मॅसिडोनियाच्या दरबारात राजवैद्य होता त्या दरबारातच त्याला आश्रय मिळाला. तेथील त्यावेळचा राजा जो फिलिप, त्याने चवदा वर्षांच्या आपल्या मुलासाठी म्हणजे अलेक्झांडरसाठी त्याची शिक्षक म्हणून नेमणूक केली. अलेक्झांडरच्या व्यक्तित्वाची जी घडण झाली तिला अरिस्टॉटलची शिकवण कारणीभूत झाली काय? किती प्रमाणात? "अलेक्झांडरच्या विजयाची पाळे अरिस्टॉटलच्या शिकवणीइतकी खोल होती" असे जनरल दि गॉलचे जे म्हणणे आहे, ते पटणे कठीण आहे. अरिस्टॉटलच्या हाताखाली अलेक्झांडर हा एक सुसंस्कृत तत्त्वज्ञ व्हावा अशी फिलिपची अपेक्षा होती. ती पूर्ण झाली असे म्हणता येईल काय? ते शक्य तरी होते काय? चावरा कुत्रा गरीब गोगलगाईसारखा कधीतरी वागेल काय? धुळीचा धिंगाणा घालणाऱ्या वादळाचे रूपांतर सुखावह स्पर्शाच्या सुशीतल झुळकेत होईल काय? आगीच्या डोंबातून इवलीशी मंद ज्योत निघेल काय? फिलिपचा दरबार हा क्रूर जंगली श्वापदांचा कळप होता. मारामाऱ्या, खून, व्यभिचार– हा तिथला नित्याचा उपचार. दोघे बापलेक नेहमी कैफ चढलेले. एका शाही मेजवानीच्या प्रसंगी फिलिपने अलेक्झांडरला सुऱ्याने मारण्याचा प्रयत्न केला; कारण पोराने त्याचा अपमान केला. बेटा बापसे सवाई. त्याने बापावर प्राणघातक हल्ला केला. जगाच्या दुर्दैवाने या हल्ल्यात दोघेही वाचले. पुढे फिलिपचा खून होऊनच अंत झाला. अलेक्झांडर, राज्याची सूत्रे हाती आल्यावर, जग जिंकायला निघाला. आपल्या उन्मादक उच्छृंखलतेला लगाम घालता यावा म्हणून त्याने अरिस्टॉटलचा शिष्य आणि पुतण्या असलेला जो कॅलिस्थेनिस, त्याला स्वारीत बरोबर घेतले. तत्वज्ञाच्या सहवासात आपल्या वागण्यात संयम येईल असे त्याला वाटले. झाले भलतेच. कॅलिस्थेनिस अलेक्झांडरला कसले आवरू शकतो? एकदा उन्मादाच्या लहरीत, मला देव मान, असे अलेक्झांडरने कॅलिस्थेनिसला सांगितले. त्याने नाकारले. या उन्मत्त तत्वज्ञाला फासावर लटकवा असा अलेक्झांडरने हुकूम सोडला!

चरित्रातला शेवटचा गौरवशाली अध्याय

अरिस्टॉटल पुन्हा निराश्रित झाला; पण यापुढे कोणाच्या आश्रयाने राहावयाचे नाही असे त्याने ठरविले. राजसत्तेच्या सहवासाच्या चटक्यांनी तो सावध आणि शहाणा झाला. तो अथेन्सला परत आला; आणि येथून त्याच्या चरित्रा-

तला शेवटचा गौरवशाली अध्याय सुरू झाला. त्याने स्वतः माया जमविली होतीच. शिवाय संशोधनकार्यासाठी त्याला फिलिपकडून ४० लाख डॉलर्स मिळाले होते. त्याला संशोधनकार्य तर करावयाचे होतेच, त्यासाठी त्याने देशोदेशी शेकडो स्नातक पाठवून विपुल संशोधनसाहित्य जमविले होते. शिवाय, विद्यापीठाचा प्रमुख होण्याचे त्याचे स्वप्न अपूर्णच राहिले होते. प्लेटोच्या विद्यापीठाशी स्पर्धा करणारे त्याने आपले स्वतःचे लिसियम या नावाचे विद्यापीठ काढले. यावेळी त्याने वयाची पन्नाशी गाठली होती. डोक्याला टक्कल पडले होते. पोट जरा सुटले होते. पोषाखातली टापटीप मात्र कायमच होती. अरिस्टॉटल वर्गात विद्यार्थ्यांना चालत फिरत शिकवीत असे; त्यामुळे त्याच्या संस्थेला चालती फिरती शाळा असे नाव पडले होते. अनेक भौतिक शास्त्रांचे त्याने संशोधन आणि अध्यापन केले. त्याने जवळ जवळ चारशे ग्रंथ लिहिले. मानवी बुद्धीला सुचणाऱ्या सर्व संभाव्य ज्ञानशाखांचा त्याने त्या ग्रंथांतून परामर्ष घेतला. जगात पुढे भौतिक, सामाजिक आणि मानसिक शास्त्रांचा प्रचंड विस्तार झाला. पण त्याला पहिली चालना अरिस्टॉटलच्या संस्थेतून आणि त्याच्या ग्रंथांतून मिळालेली आहे.

आयुष्याची संध्याकाळ

आयुष्याच्या संध्याकाळी अरिस्टॉटल पुन्हा निराधार झाला. अथेन्स आणि मॅसिडोनिया यांचे राजनैतिक संबंध बिघडलेले होते. अरिस्टॉटल हा मॅसिडोनियाचा हेर आहे असा त्याच्यावर आरोप ठेवण्यात आला. तो अलेक्झांडरचा शिक्षक होता हेही अथेन्सवासियांच्या लक्षात होतेच. अलेक्झांडर काय आणि अथेन्सवासी काय, दोघांच्याही ठिकाणी युद्धाची खुमखुमी होती आणि अरिस्टॉटल हा संयमाचे, समझोत्याचे, शांतीचे, जुळवून घेण्याचे, मध्यम मार्गाचे तत्वज्ञान लोकांना शिकवीत होता. अलेक्झांडरला हे तत्वज्ञान कसे आवडणार ? कॅलिस्थेनिसचा काटा त्याने काढून फेकून दिला होता. हा अरिस्टॉटलचाही काटा का शिल्लक ठेवा ? तोही काढून फेकला म्हणजे आपण सुरक्षित होऊ असे अलेक्झांडरला वाटले. अरिस्टॉटलच्या सुदैवाने तेवढ्यात अलेक्झांडर व्यसनातिरेकाला बळी पडून मरण पावला; पण अथेन्सवासियांच्या मनातली अढी कायमच होती. त्यांनी त्याला अटकेची धमकी दिली. आपल्या जिवावरही बेतेल हे अरिस्टॉटलने ओळखले आणि अथेन्समधून पळ काढला. पळून जावयाला मदत करण्याला मित्र व भक्त तयार असतानासुद्धा सॉक्रेटिस पळाला नाही. तो मरणाला आनंदाने व निर्भयपणे तयार झाला. देह नाशिवंत आहे, आज ना उद्या तो मातीत मिळणार हे त्याला माहित होते. त्याची देहबुद्धी

अनुक्रमणिका

नष्ट झालेली होती. आत्मा अमर आहे याची त्याला खात्री होती. आत्म्याच्या अमरत्वाचे तत्त्वज्ञान अरिस्टॉटलला मान्य नव्हते. आत्म्याला शरीरापासून वेगळे करावयाला तो तयार नव्हता. चैतन्यमय आत्मा आणि जड शरीर यांचा एकत्र सांधा साधण्याचा त्याने प्रयत्न केला. त्याचा देहलोभ कायमच होता. या लोभाचे, स्वार्थाचे त्याने समर्थन केले. एका तत्त्वज्ञाला म्हणजे सॉक्रेटिसाला ठार मारण्याचे पाप अथेन्सवासियांकडून आधीच घडलेले आहे; मला मारल्याने त्यांच्या हातून ते पाप दुसऱ्यांदा घडेल. ते घडू नये, त्याचे पाप वाढू नये म्हणून मी पळून गेलो असे त्याने आपल्या भीरुतेचे समर्थन केले; पण पळून गेल्याने मरण थोडेच टळते? अथेन्स सोडल्यानंतर एक वर्षानेच त्याला मरण आले. मरणसमयी त्याचे वय बासष्ट वर्षांचे होते.



– एक संशोधक

ऋग्वेदातील स्वगते

ऋग्वेदात आलेल्या स्वगतांची संख्या योग्य त्या निकषाच्या अभावी निश्चितपणे सांगता येत नाही. परंपरेने संवादांचे परिगणन केले पण त्यात स्वगतांचा अन्तर्भाव केलेला नाही.

"जे कोणालाच उद्देशून नसते असे वक्त्याचे स्वतःशीच असलेले बोलणे" म्हणजे स्वगत होय. अशा प्रकारची स्वगते एखाद्या देवतेला उद्देशूनही नसतात. ऋग्वेदातील अशा सूक्तांची संख्या फारच थोडी आहे. १) ऋ. सं. १०·३४ सूक्त कितवाचे स्वगत: २) ऋ. सं. १०·११९ सूक्त– सोमपान केलेल्या इन्द्राचे स्वगत; ३) ऋ. सं. १०·१२५ सूक्त– वाग्देवतेचे स्वगत आणि ४) ऋ. सं. १०·१५९ सूक्त– सपत्नीमर्दन केलेल्या स्त्रीचे स्वगत. ही चार स्वगत स्वरूपाची सूक्ते आहेत. ह्यांनाच यास्कांनी 'आध्यात्मिक्यः' म्हटले आहे. यास्क म्हणतात,

"तास्त्रिविधा ऋचः परोक्षकृताः प्रत्यक्षकृताः आध्यात्मिक्यश्च।......
आध्यात्मिक्य उत्तमपुरुषयोगा अहमिति चैतेन सर्वनाम्ना। यथैतदिन्द्रो वैकुण्ठ (१०·४८–४९); लवसूक्तं (१०·११९); वागाम्भृणीयम् (१०·१२५) इति...... अल्पश आध्यात्मिक्यः।"

यास्कांच्या मते ज्यात तृतीय पुरुषी क्रियापदाचा उपयोग आहे अशा वैदिक ऋचा 'परोक्षकृताः' होत; ज्यात द्वि० पु० क्रियापद उपयोगात आणले आहे त्या 'प्रत्यक्षकृताः' आणि ज्यात प्रथम पुरुषाची क्रियापदाची रूपे वापरली आहेत त्या 'आध्यात्मिक्यः' होत. षड्गुरुशिष्य म्हणतो की स्वगतात– 'उत्तमस्य तु वर्गस्य य ऋषिः सैव देवता।" – जो ऋषि तीच देवता होय.

यास्कांनी ऋ. १० वें मं. सूक्त ४८ व ४९ ही स्वगते म्हणून सांगितली आहेत पण ती इन्द्र–सूक्ते आहेत. तसेच ४·२६ (१–३); ४·४२ (१–६); १०·१३९ (४–६) ह्या सूक्तातील काही भाग स्वगत स्वरूपाचा आहे. कारण त्यात वक्त्याबद्दल प्रथम पुरुषात काही विधाने आलेली आहेत.

ही स्वगत–स्वरूपाची सूक्ते देवतेशी संबंधित असलेली दिव्य वचने आहेत. त्यामुळे ह्यांच्या धार्मिक स्वरूपाबद्दल वाद नाही.

अनुक्रमणिका

या लेखात पुढील चार स्वगतांचा विचार केलेला आहे.

१०·३४; १०·११९; १०·१२५ व १०·१५९.

ह्यापैकी प्रत्येक स्वगताला वैदिक धर्माचा भरभक्कम पाया असून ते कुठल्याही प्रकारे 'लौकिक' आहे असे म्हणता येत नाही– हे दाखविण्याचा ह्या लेखाचा हेतु आहे.

१०.३४ व १०.११९ ही स्वगते होत. Hertel ह्यांना नाट्याचे नमुने मानतो; व ह्यांची 'यात्रा' आणि 'गीतगोविन्द' याच्याशी तुलना करतो. १०.३४ बद्दलची त्याची कल्पना अशी– अक्षांचे जे उड्या मारणे, पडणे इ. ते प्रत्यक्षात दाखविण्याचे काम नर्तिका करीत.

यज्ञविधि चालू असताना अक्ष खेळण्याच्या जागी (सभेत) हे कितवाचे गान व अक्षाच्या हालचाली दाखविणाऱ्या नर्तिका ह्या दोन गोष्टी बरोबरच असत असे Von Schroeder ला देखील वाटते. यज्ञविधीतील मधल्या विश्रान्तीच्या वेळात हे अक्षगीत व नर्तिकांचा खेळ interlude प्रमाणे उपयोगात आणले जात असावे. ज्याद्वारे द्यूतातील धोका प्रेक्षकांच्या नजरेस आणून त्यांना परावृत्त करण्याने नैतिक हेतूही साधला जाऊ शकतो. हे (१०.३४) स्वगताच्या स्वरूपात असलेले नाट्य होय असे Schroeder चे मत आहे.

वरील दोन्ही मतात नृत्याला अवास्तव प्राधान्य दिलेले आहे. ऋग्वेदकाळी नृत्य लोकप्रिय असल्याचा इतर पाश्चात्य पंडिताप्रमाणे वरील मताच्या पुरस्कर्त्यांचा समज झालेला आहे. ऋ. त वारंवार येणारे मरुत् उषस् आदि देवतांच्या नृत्याचे निर्देश हे त्याचे कारण आहे. (नृत्यांचे निर्देश– ऋ. १.३७.१; ५.५२.१२; ७.५६.१६; ८.२०.२; १०.७८.६. इ. आले आहेत)

इतर काही १०.३४ ला वैदिक काळातील एकांकिका स्वरूपाचा एक नमुना मानतात. त्यात वाङ्मयीन गुणवत्ता दुर्लभच असते. त्यांच्या मते त्यातील नाट्य पावलोपावली प्रत्ययास येते. Charpentier च्या मते त्याचा मुख्य उद्देश नीतिपर असतो. तर Winternitz ला वाटते ––

"This soliloquy of a penitent and disillusioned gambler, as a part of a ballad in which some Epic story is told as that of हरिश्चन्द्र or युधिष्ठिर."

Oldenberg १०.३४ चा संबंध ब्राह्मणांना देणग्या देणे याशी जोडतो. ज्या देणगी देण्यामुळे अक्षरूप दानवाच्या पाशातून त्या कितवाची सुटका होई. अशा प्रकारे ज्याचे खरे स्वरूप कळलेले नाही अशा ह्या सूक्तासंबंधीची ही मत-

मतांतरे आहेत. ह्या सूक्तामागे नृत्य, नाट्य इ. प्रकारचा एखादा लौकिक हेतु त्या संशोधकांनी सांगणे हेही साहजिक आहे. Oldenberg ने मांडलेल्या विचारामुळे १०,३४ सूक्ताला 'दानस्तुति' असे स्वरूप मिळून ते धार्मिक हेतूचे ठरले. ऋ. तील इतर सूक्ताप्रमाणेच हे १०.३४ सूक्त आहे. पुढील अनेक गोष्टींच्या आधाराने हे निश्चित करता येते.

१) १०.३४ सूक्ताचा ऋषि ऐलूष कवष याबद्दल ऐतरेय ब्राह्मणात (८.१) एक कथा आलेली आहे. तेथे म्हटले आहे– "ऋषयो वै सरस्वत्यां सत्रमासत, ते कवषमैलूषं सोमादनयन्..... दास्याः पुत्रः कितवोऽब्राह्मणः कथं नो मध्येऽदीक्षिष्ट" इति। नीच कुलात उत्पन्न झालेला तो ऋषि द्यूताच्या आहारी गेलेला होता. अशा व्यक्तीने आपल्या बरोबरीने यज्ञात भाग घेणे ब्राह्मणांना आवडले नाही. त्यामुळे सत्रात भाग घेण्यास हजर राहिलेल्या त्याला तेथून घालवून देण्यात आले. अपमानाने उद्विग्न झालेला तो ऋषि कवष या १०.३४ मध्ये आपली मानसिक व्यथा व्यक्त करीत आहे. यज्ञात आणि १०.३४ सूक्तात असलेला हा संबंध त्यामुळे स्पष्ट झाला.

२) अक्षासंबंधाने ऋग्वेदात वारंवार निर्देश आलेले आहेत. (८.८६.६; १०.३४) अग्न्याधेय व राजसूय यातील विधिविधानातून या अक्षक्रीडेला स्थान आहे. (पहा. – Keith – Religion & Philosophy of the veda – page – 317) तेथे अक्ष सुवर्णाचा असे. तत्कालीन लोकांचे अक्षक्रीडा हे एक करमणुकीचे साधन होते याबद्दल वाद नाही. पण त्याचा यज्ञ-विधिविधानात असलेला अन्तर्भाव मात्र १०.३४ मुळेच कळला. त्यामुळे १०.३४ ला वैदिक धर्मात आगळे महत्व आहे. यज्ञसत्रातील विश्रान्तीच्या वेळी हे सूक्त म्हटले जात असावे.

३) हे सूक्त सोम आणि यज्ञ यांचा निर्देश करते.

४) ह्या सूक्तात आलेल्या सूत्ररूप 'देव इव सविता सत्यधर्मा' ह्या वचनाने यज्ञात केल्या जाणाऱ्या प्रार्थनास्वरूपाच्या सूक्तांशी १०.३४ चा साक्षात् संबंध जोडला गेला.

१०.११९ ला 'लव सूक्त' म्हणतात. (बृहद्देवता ८.४०) Schroeder ने हे सूक्त सोमयागाशी संबंधित आहे असे म्हटले आहे. येथे ऋषि इन्द्र हा लवाच्या रूपात आहे. सोमपानानंतर त्याला होणाऱ्या संवेदनांचे तो वर्णन करतो आहे. Bergaign ला हे उल्हसित वा उत्तेजित मर्त्याचे उद्गार वाटतात. तर

Deusseu ला त्यात उपहास दिसतो. पण खरे पाहता — भक्तांच्याकडून इन्द्राला दिल्या गेलेल्या सोमरसाच्या घोटामुळे त्याला आलेल्या मदाची जी शक्ति त्याचे ह्यात वर्णन आहे. सोमाच्या आहुतीबरोबर स्तोम (सूक्त) देखील प्रायः असतो जो इन्द्राला अतिशय प्रिय आहे. त्यामुळे इन्द्राची शक्ति वाढते व तो आपल्या भक्तांच्याकरिता काहीही करण्यास समर्थ होतो. इन्द्राच्या शक्तीची ही विशेष बाजू ह्या सूक्ताने वर्णिली आहे.

ह्याप्रमाणे १०.११९ हे सूक्त देखील पूर्णपणे धार्मिक स्वरूपाचे आहे. १०.१२५ ह्यासूक्ताला 'वागाम्भृणीय' सूक्त म्हणतात. हे गूढ स्वरूपाचे सक्त आहे. ह्या सूक्तात अम्भृणि नावाच्या ऋषीची कन्या, वाणीची देवता आपल्या शक्तीचे वर्णन करीत आहे. (बृहद्देवता ८.४३०) "Cosmology of the R. V." मध्ये Wallis म्हणतो "१०.७१ व १०.१२५ ह्या दोन संपूर्ण सूक्तात वाणीचे स्तवन आलेले आहे. यज्ञसमयी देव व मानव यातील आदान-प्रदानाचे साधन असलेल्या सूक्तांच्या उच्चारणाला उद्देशून मुळात वाक्शब्द वापरला असल्याचे त्या सूक्तापैकी पहिल्या सूक्तात दाखविले आहे. निसर्गातील विविध घटनांचे यज्ञाशी निरन्तर असलेले एकरूपत्व दुसऱ्या सूक्तात दाखविले आहे. अस्तित्वात असलेल्या सर्व वस्तूंचा जसा बृहस्पतीत अन्तर्भाव असतो त्याप्रमाणे निसर्गातील ध्वनियुक्त सर्वांचा (जसे मेघगर्जना, प्रतिदिन प्रातःकाळी जागे होणाऱ्या म्हणजे जणु नव्याने जन्माला येणाऱ्या जगासंबंधाने आनंद प्रदर्शित करणारे मधुर ध्वनि इ.) वाक् मध्ये अन्तर्भाव असतो. जगताच्या एकात्मतेबद्दलचे हे एक वेगळेच निवेदन आहे. जे संहितेत असलेल्या गूढ सूक्तातील गूढविचारांचा कळस गाठणारे आहे."

अशा रीतीने १०.१२५ मध्ये स्वतःची स्तुति करणारी वाणीची देवता म्हणजे यज्ञसमयी उच्चारल्या जाणाऱ्या वैदिक सूक्तांचा घोष होय.

१०.१५९ हे 'अथर्वन् प्रकारातील मंत्र' या स्वरूपाचे सूक्त आहे. बृहद्-देवतेनुसार (८.६३) पौलोमी ही पुलोमेची कन्या या सूक्तात स्वतःच्या गुणाची स्तुति करून आपण आपल्या सवतींच्याहून श्रेष्ठ आहोत असे म्हणत आहे. त्यामुळे तीच सूक्ताची ऋषि व देवता आहे. आपस्तम्ब गृह्यसूत्राने (९.९) 'सपत्नीमर्दन' हा त्याचा योग्य विनियोग सांगितला आहे. हेच त्या सूक्ताचे अथर्वन् स्वरूप. अर्थवन् १.४; ३.१८ ह्या अथर्ववेदातील सूक्तात जे वातावरण व त्या सूक्तांचा 'सपत्नीमर्दन' हा जो हेतु तोच ह्या सूक्तात देखील आहे. अथर्ववेद ३.१८ ह्या सूक्ताशी १०.१५९ ची तुलना करणे योग्य आहे. कारण त्या दोन्हीतील

विचारांची बैठक व भाषेची मांडणी यात सारखेपणा आहे. दोहोत फरक एवढाच की अथर्ववेद ३.१८ हे एका वनस्पतीला उद्देशून आहे. तर १०.१५९ हे सपत्नी-मर्दनात सफल झालेल्या स्त्रीचे स्वगत आहे. १०.१५९.१ मध्ये आलेला 'भग' शब्दाचा निर्देश सूचक आहे. अथर्ववेदातील 'स्त्रीकर्माणि'चे ते वैशिष्टय आहे. स्त्रीचे पतिसंबंधातील भाग्य निर्देशित करणारा असा तो 'भग' शब्द आहे. अथर्व-वेद ३-१८ हे अभिचार सूक्त ऋग्वेदातही (१०.१४५) आहे. ह्या सूक्ताचे विधिविधान कौशिक सूत्र ३६.१९.२१ मध्ये व आपस्तम्ब गृहयसूत्रात ३.९.५.६. मध्ये आले आहे. त्या विधिविधानात कौशिक सूत्रानुसार 'बाणापर्णी' वनस्पतीचा उपयोग सांगितला आहे. तर आपस्तम्ब गृहयसूत्राने 'पाटा' वनस्पतीचा. असे विधिविधान १०.१५९ ला देखील असणारच! अथर्ववेदात हे (१०.१५९) सूक्त नाही. असते तर कौशिक सूत्राने आपल्याला त्यासाठी विधिविधान पुरविले असते. आपस्तम्बाने हे सूक्त 'सपत्नीमर्दनासाठी सूर्याला केलेली उपासना' या स्वरूपाचे म्हटले आहे. अथर्ववेद व कौशिक सूत्र यांनी १०.१५९ सारख्या अभिचार सूक्ताला कसे विधिविधान असावे याचे मार्गदर्शन केले आहे.

अशा रीतीने वरील सर्व स्वगते ही मुळात धार्मिक असून त्याचा वैदिक धर्माशी साक्षात् वा परंपरया संबंध असल्याचे स्पष्ट होते.



अनुक्रमणिका

पुस्तक-परामर्श

श्री. गो. मा. पवार

श्री. ना. पेंडसे यांची नवी कादंबरी : "ऑक्टोपस"

"ऑक्टोपस" ही श्री. ना. पेंडसे यांची नववी कादंबरी. पेंडश्यांनी नाट्य-लेखनही बरेच केले आहे. आपल्याच कादंबऱ्यांची केलेली नाट्यरूपांतरे व स्वतंत्र नाटके मिळून सात नाट्यकृती आतापर्यन्त त्यांनी निर्माण केल्या आहेत. अलीकडची तीन नाटके, नाटके म्हणूनच त्यांनी लिहिली आहेत. काही नाटके रंगभूमीवरही विशेष गाजली. पेंडश्यांना नाट्यपूर्ण घटनांचे जबरदस्त आकर्षण आहे हे त्यांच्या कादंबऱ्यांतूनही जाणवते. अलीकडे तर नाटककार म्हणूनही त्यांना चांगलीच लोकप्रियता मिळाली. या गोष्टींचा परिणाम त्यांच्या "ऑक्टोपस" या कादंबरीवर फार मोठ्या प्रमाणात झालेला दिसतो. त्यांच्या या कादंबरीला नाटकाचे नव्हे, तर सनसनाटी व्याजनाटकाचे रूप प्राप्त झाल्यासारखे वाटते.

पेंडश्यांना अभिप्रेत असलेला नाट्यात्म परिणाम साधण्यासाठी त्यांनी संवाद व पत्रे यांचाच निवेदनासाठी उपयोग केलेला आहे. कादंबरीतील पात्रांना बोलायला लावले आहे, वा पत्रद्वारा मनोगत प्रकट करायला लावले आहे. पत्रापत्री हाही संवादाचाच एक प्रकार. पात्रे संवादातून इतर पात्रांबद्दल फार तर बोलतात. लेखकाने फक्त त्यांचे दर्शन घडविले. या लेखनवैशिष्ट्यामुळे एक सवंग नाट्यात्म परिणाम साधला जातो व लेखकाच्या तथाकथित 'कलात्मक अलिप्तते'चीही बूज राखली जाते.

"ऑक्टोपस" च्या प्रस्तावनेत पेंडश्यांनी या कादंबरीची जन्मकथा भारावून आणि स्वतःवर खूष होऊन सांगितली आहे. "पाचसहा महिन्यांपूर्वीची गोष्ट : उपर्युक्त कादंबऱ्यांपैकी "दद्दा"चा विचार करीत अंथरुणात पडलो होतो. अचानक चारू पंडित आणि मिनी मोडक फोर्टमधील एका हॉटेलात चहा पीत असताना दिसल्या. त्यांच्यापासून काही अंतरावर गुरुनाथ हिंदळेकर पाठमोरा

अनुक्रमणिका

बसला होता. गुरुनाथ उठला. पाठोपाठ चारू, मिनी उठल्या. मिनीला चर्चगेट स्टेशनवर सोडून चारू घरी आली. त्यांचे सर्वांचे संवाद मला स्वच्छ ऐकू येत होते. उठलो. दिवा लावला. त्यांचे संवाद टिपून काढले. नंतर दोन तीन महिने कादंबरी पुरी होईपर्यंत बिनाअटक लिहीत राहिलो."

प्रस्तावनेत नमूद केलेली उत्स्फूर्तता समग्र कादंबरीचे लेखन होताना टिकून राहिलेले दिसत नाही. समग्र कादंबरीची रचना एका सूत्राने झालेली दिसते (व स्फूर्तीच्या क्षणी त्यांनी लिहिलेला भाग कादंबरीत उपरा आणि विसंगत ठरलेला आहे). त्यांनी रेखाटलेली माणसे कामपीडित आहेत. ती दुसऱ्यांकडे भक्ष्य म्हणून पाहतात व आपल्या जाळ्यात ओढतात. काही पात्रे स्वतः भक्ष्य होणारी, व नंतर दुसऱ्या कोणाला भक्ष्य म्हणून तावडीत पकडणारी तर काही केवळ स्वतःच भक्ष्य बनलेली. त्यांची कामवासना वा कामव्यवहार अनैसर्गिक वा अनैतिक स्वरूपाचा दाखविला आहे. दुसऱ्याकडे भक्ष्य म्हणून पाहणारी ही पात्रे ऑक्टोपससारखी आहेत. त्यांच्या ठिकाणी चांगले-वाईट, नात्यातले- नात्याबाहेरचे असा मूल्यविचार वा नीतिविवेक नाही. एक प्रकारच्या निसुकपणाने ती कामव्यवहार करतात, वावरतात आणि वेळ आली तर स्वतःचे समर्थन करतात, याप्रकारचे चित्रण वस्तुतः कलात्मक कादंबरीला वर्ज्य असायचे काहीच कारण नाही. परंतु पेंडश्यांची ही कादंबरी हे सूत्र पक्के करून लिहिली असल्याने त्यांनी सगळ्या पात्रांना विशिष्ट रिंगणातून फिरवले. कादंबरी प्राधान्याने घटनांच्या पातळीवरच राहते. हे वर्तन करणाऱ्यांच्या मनाच्या, मनाच्या गुंतागुंतीचा प्रत्यय आणून देत नाही. व्याजनाटकाप्रमाणे शेवटी शेवटी एखाद्या पात्राबद्दल धक्का देणारी माहिती सांगून वाचकांना स्तिमित करते. मनाचे आणि जीवन-व्यवहाराचे अर्थपूर्ण चित्रण कलात्मकपणे करीत नाही.

ही कादंबरी आपल्यासमोर क्रमाने उलगडत जाते ती अशी : आर्किटेक्टच्या व्यवसायात सुस्थित झालेला चाळिशीतला आनंद मोडक ऊर्फ भय्या आपल्या-पासून तुटलेल्या वडील भावाशी आणि त्याच्या कुटुंबियांशी प्रेमाचे संबंध प्रस्थापित करू पाहतो. त्याचा वडील भाऊ लालजी साठीत असतो. कलावंत फोटो-ग्राफर म्हणून त्याने नाव मिळविलेले असते, पैसा मिळविलेला असतो. वीस वर्षां-पूर्वी त्याने त्याच्याकडे मॉडेल म्हणून आलेल्या आपल्याहून वीस वर्षांनी लहान असलेल्या मंजूशी लग्न केलेले असते. त्याने तिच्याशी अतिप्रसंग केलेला असतो म्हणून लग्न अटळ होऊन बसते. लालजी आणि मंजू यांचे भयंकर बिनसलेले असते, इतके की त्यांची एकमेकांचे तोंड बघायची तयारी नसते.

त्यांची मुलगी मिनी. वीस वर्षांची. अतिशय देखणी– ‘हेमा मालिनी’सारखी दिसणारी, कुणाही तरुणाला भुरळ पडावी अशी. तिचे वागणे स्वच्छंदपणाने चालू असते. ती आईशी आणि बापाशीही तुटकपणाने वागत असते. अशा या घरात सुसंवाद निर्माण करायचा, लालजी व मंजू यांची दिलजमाई करावयाची या जिद्दीने भय्या प्रयत्नाला सुरवात करतो. दोघांना स्वतंत्रपणे मनवीत राहतो. भय्या मंजूबद्दल तक्रार करीत असतो. मंजू मूळचीच “सेक्सी,” बदफैली वर्तन करणारी होती. माझ्यावर जाळं टाकून लग्न करायला भाग पाडलं. भय्याला पैशाची गरज असताना तिने पैसे देऊ दिले नाहीत. भाऊ, बहिणी आपल्यापासून तोडल्या, भावड्याशी तिचे अनैतिक संबंध आहेत. आपण आपल्या कुटुंबात एकाकी, उपेक्षित असे चित्र लालजी भय्याच्या मनावर ठसवीत असतो. भय्याशी मात्र तो जिव्हाळ्याच्या, मित्रसदृश सलगीच्या नात्याने वागतो. मंजू भय्याशी अतिशय चांगली वागते. त्याच्याशी आपण पूर्वी वाईट वागलो हे प्रांजळपणाने कबूल करते. परंतु आपल्या त्या वागण्याच्या मुळाशी आपला नवराच आहे असे तिचे म्हणणे. कोणत्याही परिस्थितीत नवऱ्याशी जुळवून घेण्याची तिची तयारी नसते. त्याच्याबद्दल तिची मोठी तक्रार असावी असे वाटते, परंतु त्या विषयात ती बोलू इच्छित नाही. त्याच्या घरातील वर्तनाविषयी तिच्या अनेक तक्रारी असतात. तिने एखादी तक्रार भय्याजवळ करावी, लालजीने आपल्या दृष्टिकोणातून आपण तसे का वागलो हे भय्याजवळ सांगावे या पुनरुक्त रटाळ प्रकाराने कादंबरीचा बराच भाग व्यापलेला आहे. भय्याने मात्र लालजी, मंजू आणि मिनी यांचा विश्वास व प्रेम संपादन केलेले असते. मंजू–मिनी त्याच्या घरी जातात. मंजू–मिनीच्या घरीही त्याला घरातल्या वडिलधाऱ्या कर्त्याचे स्थान प्राप्त होते. मिनीला एकदा गर्भपात करावा लागलेला असतो. त्यानंतर फोर्टमधल्या हॉटेलात गुरुनाथ हिंदळेकर तिला पाठमोरा दिसतो. त्याला आपल्या जाळ्यात पकडण्यासाठी ती उतावीळ झालेली दिसते. भंडारी जातीतील तो उमदा सुशिक्षित, कर्तबगार तरुण तिच्या प्रेमाने वेडा होतो. तिने आपल्याशी लग्न करावे याचा ध्यास घेतो. मिनीशिवाय त्याला काही सुचत नाही. तिच्यासाठी सर्वस्वाचा त्याग करायची त्याची तयारी असते. मिनीचे लग्न उपेंद्र ताम्हणे या होतकरू उमद्या तरुणाशी व्हावे हा हेतू मनात ठेवून भय्या तिची ओळख उपेंद्राशी करून देतो. मित्र म्हणून तिला दोघेही फार आवडतात. परंतु चार वर्षे आपल्याला लग्नच करायचे नाही असे ती दोघांनाही सांगत असते. लग्नाचा शब्द ती कोणालाच देत नाही. तिचे रात्री–अपरात्री मित्रांबरोबर अनिर्बन्ध भटकणे चालू असते. आईला व काकाला ती दाद देत नाही.

भाऊ अथवा भावड्या हा मंजूचा मानलेला भाऊ. त्याच्याशी तिचे अनैतिक संबंध असल्याची सूचना लालजी पत्रातून करीत असतो. पैशावरून मंजूचे व भावड्याचे बिनसते. मंजू त्याला आपल्या घरातून हाकलून लावते. मिनी मात्र भाऊमामाची कड घेऊन मंजूशी भांडते.

सुमारे अडीचशे पानांच्या या कादंबरीचा पाऊण भाग विविध पात्रांमधील वर सांगितलेले ढोबळ परस्परसंबंध पुनरुक्तीने चित्रित करण्यात खर्च झालेला आहे. कादंबरीच्या अखेरच्या भागात काही घटना घडल्याचे चित्रण येते व पूर्वघटनांची धक्का देणारी माहिती येते.

कलावंत लालजीने ' बिअर्ड बॅकग्राउंड'वर जाहिरातीसाठी एक फोटो काढलेला असतो. तो दाखविण्यासाठी भय्या मंजूला लालजीच्या स्टुडिओत घेऊन जातो. तेथे दोघेही मोहाला बळी पडतात व पुढील संवादातून जे सूचित होते ते घडते. (लेखकाने संवादाशिवाय दुसरे निवेदन वापरले नाही).

" असं काय करता– वहिनी, तुम्ही पडणार आहात– वहिनी. "

" भय्या ! मला आधार हवा आहे. सोडू नकोस– घट्ट धरून ठेव– भय्याऽऽ "

" वहिनीऽऽ , असं नका करू ऽऽ . आपण काय आरंभलं आहे--- "

" मला अजून जवळ घे रे ऽऽ – भय्या ऽऽ , अ ऽ जून ऽऽ – अ ऽ जू ऽऽऽ न – "

" मंजू ऽऽ – मं ऽ जू ऽऽऽ – मं ऽऽऽ जू ऽऽऽऽ ! "

(द्विखंड चिन्हांच्या वाढत्या प्रमाणावरून प्रसंगाची उत्कटता आपल्या ध्यानात येते).

मिनीशी लग्न करू इच्छिणारा उपेंद्र मनाला जबरदस्त धक्का बसून आजारी पडतो. त्याला माहिती कळते, की मिनीचे आणि भावड्याचे अनैतिक संबंध असतात. भय्या आणि मंजू जेव्हा मिनीला जाब विचारतात तेव्हा भाऊमामाकडे गेल्याशिवाय आपल्याला चैन पडत नाही, त्याच्यावर आपले प्रेम आहे व त्याच्याशी आपण लग्न करणार असल्याचे व आपल्याला पुन्हा दिवस गेल्याचे सांगते.

गुरुनाथला पत्र लिहून आपण त्याच्याशी लग्न करणार नसल्याचे कळविते. गुरुनाथला जबर धक्का बसून तो गळफास लावून आत्महत्त्या करतो. मिनी पोलिस चौकीवरून येताना पाय घसरून पडते. व तिचा गर्भपात होतो व तिला हॉस्पिटलमध्ये राहावे लागते. मिनी व लालजी मनाने जवळ येतात. लालजीचे जर्मनीला जायचे ठरते. भय्या मंजूला लालजीबरोबर जाण्याचा आग्रह करतो. (त्या दोघांची दिलजमाई व्हावी असा त्याचा अजूनही पवित्र हेतू आणि प्रयत्न

असतो). मग संजूला गौप्यस्फोट करणे भाग पडते. लालजी समसंभोगी असून त्याचे आणि त्याचा नोकर चतुरलाल यांचे संबंध असल्याचे सांगते. त्याने या विकृतीतून चतुरलालला लिहिलेली पत्रे वाचायला देते. लालजीने चतुरलालला आपल्याबरोबर जर्मनीला न्यावयाचे ठरविलेले असते. आपले रहस्य भय्याला कळले हे समजताच तो भय्यावरती मंजूबद्दल आरोप करतो. नंतर सुधारून घेतो. जगातल्या थोर कलावंतांचे दाखले देऊन समसंभोगीपणाचे समर्थन करतो. भय्या रागावला आहे हे बघून त्याची क्षमायाचना करतो. भय्या – मंजू – संबंधाची चाहूल लागलेली त्याची मानी पत्नी इंदू नवऱ्याशी कठोरपणाने बोलते. भय्याच्या संसाराला आता कीड लागलेली आहे हे सुचवून लेखकाने कादंबरी संपविली आहे.

सगळी पात्रे 'ऑक्टोपस' म्हणून दाखवायची हे सूत्र लेखकाने मनाशी योजून कादंबरीचे लेखन केलेले आहे असे जाणवते. लालजी तरुण संजूला आपल्या जाळ्यात ओढतो तर कालांतराने तो स्वतःच चतुरलालच्या जाळ्यात सापडतो. मिनी भाऊमामाच्या नांग्यात अडकलेली असते पण ती गुरुनाथ व उपेंद्र या तरुणांना आपल्या जाळ्यात ओढते. मंजू भय्याला आपल्या जाळ्यात पकडते. असे हे दुसऱ्याला भक्ष्य म्हणून पकडणारे व आपणही दुसऱ्याचे भक्ष्य होणारे कामपीडित ऑक्टोपस आहेत. मात्र कादंबरीच्या अखेरी अखेरीस ते ऑक्टोपस आहेत अशी केवळ माहिती आपल्याला कळते. या पात्रांचा ऑक्टोपसपणा प्रत्ययाला आणून देण्यासाठी कादंबरी मनोविश्लेषणाच्या पातळीवर जायला हवी होती. अर्थात मनोविश्लेषण म्हणजे शाब्दिक भाष्य नव्हे की लेखकाने पात्रासंबंधी केलेले निवेदन नव्हे. पात्रांच्या कृतींच्या अथवा उक्तींच्या द्वारा त्यांच्या अंतर्मनावर अर्थपूर्ण प्रकाश टाकणे व त्यांची मने प्रत्ययाला आणून देणे शक्य असते. प्रस्तुत कादंबरीत मात्र त्यांच्या मनाचे, मनाच्या गुंतागुंतीचे, अंतर्गत ताणांचे चित्र रेखाटून त्यांचा ऑक्टोपसपणा वाचकांच्या प्रत्ययाला आणून द्यावयाचे सामर्थ्य मात्र कादंबरीत नाही. हे करण्यासाठी लेखकाने जिथे कादंबरी संपविली तिथून वस्तुतः तिचा प्रारंभ व्हावयास हवा होता. अनैसर्गिक आणि अस्वाभाविक वाटाव्यात अशा कामविकाराने पीडित असलेली ही माणसे आहेत. त्यांच्या मनाचे, वर्तनाचे चित्र मी रेखाटतो, या भूमिकेतून जर पेंडश्यांनी कादंबरी लिहिली असती तर त्यांनी त्यांना अभिप्रेत असलेल्या विषयाचे आव्हान नीट स्वीकारले असे तरी निदान झाले असते. परंतु कादंबरीला जे रूप प्राप्त झालेले आहे त्यावरून एवढेच दिसते, की अनैसर्गिक कामविकाराचे रंजनमूल्य लक्षात घेऊन लेखकाने त्याचा उपयोग केला आहे. (कदाचित, नवीन धीट कादंबरीकारांच्या मागे आपण नाही हे दाखविण्याचा स्पर्धेचा हेतू नसेलच असे म्हणवत नाही.)

कादंबरीत पात्रांच्या मानसिक पातळीवर अथवा त्यांच्या जीवनव्यवहारात घडते असे थोडेच. पहिल्या जवळ जवळ पाउण भागात वरती वर्णन केल्याप्रमाणे पात्रांच्या मनातील ढोबळ तणाव दाखविले आहेत. शेवटी शेवटी सनसनाटी घटना घडतात आणि धक्का देणाऱ्या पूर्वघटनांची माहिती येते.

मंजु आणि भय्या या दीर व भावजय यांचा संबंध लेखकाने दाखविला आहे. हा प्रसंग एक प्रकारच्या अनपेक्षितपणेच येतो. लक्षात यावे या प्रकारचे त्यांचे परस्परांबद्दलचे आकर्षण लेखकाने आधी दाखविले नाही. या प्रसंगानंतर दोघे एकमेकांशी बोलतात. तेव्हा प्रथमभेटीपासून आपण चाळवलो गेलो असल्याचे मंजू कबूल करते व अलीकडच्या काही दिवसात तिच्याबद्दलचे आकर्षण वाटू लागल्याचे भय्या कबूल करतो. म्हणजे हीही माहिती म्हणूनच आकस्मिकपणे येते. त्यांच्या आधीच्या वर्तनाला एक वेगळी अर्थपूर्णता देण्याचे सामर्थ्य या घटनेत नाही. ही घटना स्वतंत्रपणेच धक्का देणारी, चविष्ट, म्हणून रंजक ठरते. आधीच्या काही संवादात मंजूला भय्याबद्दल आकर्षण वाटते की काय याचा संभ्रम पडावा अशी वाक्ये आढळतात. उदाहरणार्थ, मंजू स्वतःच्या सौन्दर्याचा उल्लेख करून त्याच्याकडून अभिप्राय वदवून घेते. "तुझं माझं नातं संपेल त्याचं काय? मिनीचं काय?" असे एकदा उद्गारते. परंतु हे प्रेमळ भावजयीने दिराशी बोलावे त्या स्वरूपाचेही ठरते. त्या दोघांचा संबंध आल्यानंतर अशा काही वाक्यांना वेगळा अर्थ प्राप्त झाल्याचे जाणवते. परंतु येथे पेंडश्यांनी रहस्यकथेची रीत वापरली आहे. रहस्यकथेत खरा गुन्हेगार कोण हे कळल्यावर त्याच्या आधीच्या वागण्यावर वेगळाच प्रकाश पडतो. तसा येथे प्रकार झाला आहे. या प्रसंगाच्या संदर्भात त्या दोघांच्या मनाचे फारसे चित्रण होत नाही.

धक्का देणाऱ्या व्याजनाट्यात्म तंत्राचा मोह पेंडश्यांना पडलेला असल्यामुळे कादंबरीच्या रूपावर त्याचा परिणाम झाला आहे. धक्का परिणामकारकपणे बसावा यासाठी व्यक्तिरेखा सरळपणाने त्यांनी दाखविल्या नाहीत, एवढेच नव्हे तर वाचकांची दिशाभूल व्हावी अशा प्रकारे चित्रिलेल्या आहेत. लालजीच्या तोंडून रंगविलेली मंजू बदफैली, कजाग, नवऱ्याला छळणारी, व तो स्वतः कुटुंबात एकाकी पडलेला, दुःखी. मंजूच्या दृष्टीने रंगविलेला लालजी घराकडे लक्ष न देणारा, आपल्याशी व मुलीशी फटकून वागणारा, बाहेर उद्योग करणारा. त्या दोघांच्या वर्तनाबद्दल वाचक मात्र तर्क करीत बसतो. कादंबरीच्या शेवटी लालजीने चतुरलालशी संबंध असतात हे समजून वाचक स्तिमित होतो. हा धक्का त्याला अनपेक्षित असतो. या माहितीने लालजीचे मनोदर्शन होते असे नाही. मंजू-लालजींचे का पटत नाही याचे ढोबळ कारण समजते एवढेच.

मिनीची व्यक्तिरेखा हीही याप्रकारेच दिशाभूल करणारी रेखाटली आहे. नुसतीच स्थूल नव्हे तर अस्वाभाविक व सुसंगती नसलेली. फोर्टामधील हॉटेलात जे मिनीचे प्रथमदर्शन घडते त्यावरून ती एक ॲबॉर्शन खपवून नव्या तरुणाला जाळ्यात पकडून त्याच्याशी लग्न करावयास उतावीळ असलेली दिसते. नंतरची मिनी तरुणांना खेळविणारी, स्वैराचारी परंतु लग्नाचा शब्द देऊन स्वतःस बांधून घेण्यास तयार नसलेली अशी दिसते. परंतु शेवटी कळते की ती चाळीस वर्षाच्या नफ्फड भाऊसामाच्या जबरदस्त आकर्षणात सापडलेली, त्याच्या सहवासाची चटक लागलेली, त्याच्याकडे गेल्यावाचून न राहवणारी, त्याच्यावर प्रेम असलेली व त्याच्याशीच लग्न करण्याचा निश्चय केलेली. ही माहितीही अनपेक्षित असते. भाऊचे मंजूशी संबंध असावेत हे सुरवातीला सुचवून अखेरीला मात्र लेखकाने वाचकांचा "कात्रज" केला. जितका धक्का अनपेक्षित तितकी वाचकांना जास्त मौज. मात्र या माहितीने मिनीच्या व्यक्तिरेखेला अर्थपूर्णता तर येत नाहीच, उलट ती अस्वाभाविक बनते. मिनी जर भाऊसामाच्या एवढ्या जबरदस्त आकर्षणात सापडली असेल तर तिला दुसऱ्या तरुणाच्या सहवासाची गोडी वाटणे संभवनीय ठरत नाही. गुरुनाथला आकर्षित करून घेण्याचा तिचा प्रयत्न त्याच्या दर्शनाने भारावून जाणे व त्याचा ध्यास घेणे हे अस्वाभाविक वाटते. उपेंद्राशी तिचे घडणारे वर्तन हेही फारसे स्वाभाविक ठरत नाही.

पेंडश्यांनी मनात योजिलेल्या सूत्रानुसार ह्या पात्रांचे ऑक्टोपस म्हणून केवळ दर्शन घडविले आहे. त्यांचा ऑक्टोपसपणा खोलात जाऊन ते चित्रित करू शकलेले नाहीत. या ऑक्टोपसपणाचे मूळ मूलभूत मानवी मनःपिंडात आहे या प्रकारचा प्रत्यय ही कादंबरी देऊ शकत नाही. केवळ संवादांच्या द्वारा साधलेला अलिप्तपणा व वस्तुनिष्ठता ही पोकळ व वरवरची आहे. स्वैराचार करणाऱ्या या पात्रांच्या ठिकाणी खराखुरा नीत्यतीत थंडपणा, निर्दयपणा लेखकाने जो दाखविल्यासारखा वाटतो तोही वरवरचा व पोकळ ठरतो. त्यांच्या नीत्यतीत थंडपणाचे चित्रण ऑक्टोपसपणा चित्रित करण्याच्या दृष्टीने अर्थपूर्ण ठरले असते. परंतु तसे येथे घडत नाही. एवढेच नव्हे तर या पात्रांचा सपाट पातळीवरचा ऑक्टोपसपणाही पेंडश्यांनी टिकू दिला नाही. ऑक्टोपसपणाची समाजशास्त्रीय वा मानसशास्त्रीय बाळबोध, पुस्तकी, बोधवादी स्पष्टीकरणे दिली आहेत. ॲबॉर्शन झाल्यामुळे हॉस्पिटलात असलेली मिनी आपल्या बापाला म्हणते, "पण मी फार वाईट आहे का हो?" त्यावर तो म्हणतो, मिनी, तुझ्या हातून घडलं त्याला तुझे आईबाप जबाबदार आहेत. मुलांना माया हवी असते, नुसती मोकळीक नको असते. तुला ओढ वाटावी असं आपल्या घरात

काही आहे का ? मुळात ते घरच नाही, लॉजिंग–बोर्डिंग आहे. तेव्हा घडले त्याचा दोष तुझ्या एकटीकडे नाही. मीसुद्धा जबाबदार आहे. तुला कधी जवळ घेतलं नाही. मायेनं बोललो नाही. मला काही वाटत नसे असं नाही." या कादंबरीचे जेव्हा नाटक होईल तेव्हा ते बघून किमान एवढा 'सॉलिड' बोध घेऊन प्रेक्षक समाधानाने घरोघर जातील.

मंजू व भय्या यांच्यात स्टुडिओमध्ये "तो प्रसंग" घडल्यानंतर मंजू सांगते की गेली पंधरा वर्षे नवऱ्याशी (ही) संबंध न ठेवता ती व्रतस्थपणे राहात आली आहे तिच्यातील स्त्रीत्व जणू मेलं होतं. स्टुडिओतील एकांत, काळोख यांमुळे तिच्या स्त्रीत्वाला जाग येऊन तो प्रसंग घडला. म्हणजे तिच्यातील ऑक्टोपसपणामुळे नव्हे, तर परिस्थितीमुळेच हे घडते, असा संस्कार वाचकांच्या मनावर होतो. तिला समजून घेऊन तिच्याबद्दल अनुकंपाही वाटायला हरकत असू नये (अशीही लेखकाची अपेक्षा असेल).

लालजी भय्यासमोर समसंभोगीवाल्यांची पुस्तकी कैफियत मांडतो. स्त्री–पुरुषसंबंध हाच अनैसर्गिक. पुरुषदेह हाच सौंदर्याचं निधान. जगातील थोर कवी, कादंबरीकार, चित्रकार इ. कलावंत याच पंथातील, असा दावा तो करतो. 'बिअर्ड बॅकग्राऊंड'वर जाहिरात तयार करण्यात कलावंताचे आव्हान आपण स्वीकारीत आहोत असे लालजीला वाटत असते. कादंबरीच्या सुरवातीपासून लेखकाने त्याच्या "क्रिएटिव्ह थ्रिल" चे चऱ्हाट वळले आहे, ते लालजीला कलावंत म्हणून चित्रित करण्याच्या हव्यासातून. आणि ते अशासाठी की त्याची समसंभोगीपणाची कैफियत देताना त्याचा कलावंतपणा आधार म्हणून उपयोगी पडावा म्हणून.

प्रातिभिक क्षणी फोर्टमधील हॉटेलात मिनीबरोबर चारू पेंडश्यांना दिसली, त्यांचे संवाद त्यांनी ऐकले हेच चारू या कादंबरीत आहे, त्याचे बलवत्तर कारण. तिच्या अस्तित्वाचे दुसरे समर्थन करता येत नाही. ती आहे म्हणून तिचा नवरा आहे. मिनी – गुरुनाथ प्रकरणावर भाष्य करणे व नवरा–बायको एकांतात कसे वागतात हे रोचकपणे दाखविणे एवढा हेतू ते साध्य करतात. कादंबरीत या पात्रांची अपरिहार्यता जाणवत नाही.

एकप्रकारच्या वस्तुनिष्ठपणे व अलिप्तपणे चित्रण करण्यासाठी संवादांचा वापर करणे ही अनुरूप ठरावी अशी निवेदनाची पद्धती. परंतु पेंडश्यांच्या अनेक कादंबऱ्यांमध्ये संवादात आणि त्याद्वारा घडणाऱ्या व्यक्तिचित्रणात काही ठराविक लकबी पुनःपुन्हा दिसतात. एकाने दुसऱ्यावर एक आरोप करायचा.

अनुक्रमणिका

दुसऱ्याने तो नाकारायचा. पहिल्याने आरोपाची पुनरुक्ती केल्यावर दुसऱ्याने अंशतः मान्य करायचा, ही एक लकब. दोन पात्रांनी एकमेकांना घालून पाडून बोलायचे, उणी-दुणी काढायची, रागवायचे व प्रेमही व्यक्त करायचे. या कादंबरीतील सुरवातीचे मिनी आणि चारू यांचे बोलणे या प्रकारचे. "गारंबीच्या बापू" मधील यशोदा आणि भूतवाडीची मावशी जणू फोटोत येऊन बोलतात. वहिनीची म्हणजे मित्राच्या बायकोची बाजू घेऊन मित्राला प्रेमळपणे दटावणे हा गुरुनाथ –पंडित यांच्यामधील प्रकार पुन्हा बापू – दिनकर – राधा यांच्या संवादांची आठवण करून देणारा. या प्रकारच्या संवादांनी व्यक्तिचित्राची सोपी गुंतागुंत वाढते, वास्तवाचा आभास निर्माण करता येतो. मात्र या प्रकारच्या संवादांनी कोणतेच कलात्मक कार्य न साधता कादंबरी अकारण फुगते.

कादंबरीशी एकजीव न होणाऱ्या परंतु स्वतंत्रपणे सामर्थ्यशाली असणाऱ्या कथाबीजाची आपल्याला प्रतीती येते ती गुरुनाथ व त्याचा बाप यांच्या संघर्षाच्या चित्रणामध्ये. आपल्या भंडारी परंपरेचा अभिमान असलेला ताठ, श्रीमंत आप्पाजी व शिक्षणाने ब्राह्मणी संस्कृतीचा बनलेला गुरुनाथ यांच्यातील संघर्ष हा दोन संस्कृतीतील तीव्र व शोकात्म असा संघर्ष असतो. पेंडसे या संघर्षाची जाणीवही प्रकट करतात. परंतु त्यांनी स्वतःला एका वेगळ्या सूत्रात बांधून घेतले असल्याने हा जिवंत संघर्ष रंगविणे त्यांच्या कक्षेबाहेरचे होते. कादंबरी लिहिताना त्यांनी आपले लक्ष केन्द्रित केले आहे ते उपऱ्या, उथळ, सनसनाटी, रंजक नाट्यावरच.

एकंदरीत या कादंबरीत समाजाच्या वरच्या थरातील लोकांच्या लैंगिक स्वैराचाराचे चित्रण आहे. दीर–भावजयीचा निषिद्ध समजला जाणारा संबंध दाखविलेला आहे. अनैसर्गिक समसंभोगीपणाचे चित्र आहे. विषम वयाच्या स्त्रीपुरुषांमधील प्रबळ कामासक्तीचे चित्रण आहे. कमनीय शरीराची, साळसूद चेहरा असलेली, लैंगिक स्वैराचार करणारी तरुणी आहे. उत्कृष्ट भावुक प्रेम करणारे तरुण आहेत. 'आपण बुवा यातले नाही' असे मनाला बजावीत, उच्चवर्गीयांच्या स्वैराचाराची दृश्ये वरच्या नैतिक भूमिकेतून जिभल्या चाटीत बघावयास उत्सुक असलेला मध्यमवर्गीय प्रेक्षक तयार आहेच. व्यभिचार, आत्महत्या आहे; झुरणे आहे. संवाद तर तयार आहेतच. तेव्हा रंगभूमीवर गाजेल व लोकप्रिय ठरेल असे या कादंबरीचे नाटक करायला पेंडसे केव्हाही मोकळे आहेत.

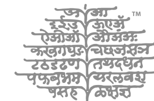


अनुक्रमणिका

प्राज्ञपाठशाळामंडळ ग्रंथमाला

		किंमत
१.	धर्मकोश– व्यवहारकाण्ड भाग १ ते ३	
	साधी बांधणी	८०·००
	कापडी बांधणी	१०४·००
२.	धर्मकोश - उपनिषत्काण्ड भाग १ ते ४	
	साधी बांधणी	१५०·००
	कापडी बांधणी	१८२·००
३.	धर्मकोश– संस्कारकाण्ड भाग १ ला	४५·००
	कापडी बांधणी	६३·००
४.	मीमांसाकोश भाग १ ते ७ (संपूर्ण)	२५०·००
५.	कौषीतकिब्राह्मणारण्यकविषयकोश	६·००
६.	बौद्धागमार्थसंग्रहः	२०·००
७.	नवमानवतावाद	२·५०
८.	मानवाचा आदर्श	३·००
९.	वैदिक संस्कृतीचा विकास (सुधारून वाढविलेली आवृत्ती) (तर्कतीर्थ लक्ष्मणशास्त्री जोशी)	२०.००
१०.	चार्वाक – इतिहास आणि तत्त्वज्ञान (प्रा. सदाशिव आठवले)	३.००
११.	गीता-प्रवेश (डॉ. गो. वि. देवस्थळी)	२.५०
१२.	महाराष्ट्रांतील दुष्काळ व त्यावरील उपाययोजना (श्री. चा. अ. दाभोलकर)	२·००
१३.	सिंधु संस्कृती, ऋग्वेद व हिंदु संस्कृती (प्र. रा. देशमुख)	४·००
१४.	इतिहासाचे तत्त्वज्ञान (प्रा. सदाशिव आठवले)	६·००
१५.	लोकशाहीचे धोके (श्री. पन्नालाल सुराणा)	२·००
१६.	भारतीय स्त्रीधर्माचा आदर्श (सौ. कमल पाध्ये)	२·००

अनुक्रमणिका









अनुक्रमणिका